



LED OSS INN I FRISTELSE

Begjærets former i *Tolvskillingsoperaen* av Brecht/Weill



Masteroppgave / Institutt for musikkvitenskap/ Våren 2010

Ida Antōnie Lerfald

Det er det vi ikke forstår som gjør oss klokere, det frister vårt vitebegjær og tvinger oss til å fordype oss.

Bergljot Hobæk Haff

FORORD

I forbindelse med arbeidet med masteroppgaven vil jeg først og fremst takke Arvid Vollsnes for berikende og konstruktiv veiledning. Takk også for oppmuntrende ord og for at du har lyttet til alle mine ideer og innfall med stor tålmodighet.

Ellers er det flere som også fortjener en stor takk:

- Takk til Siren Leirvåg for inspirerende og lærerike forelesninger om dramaturgi og teateranalyse.

- Takk til Anne Helness for interessante forelesninger i ”Kjønn og Kultur”, samt for stimulerende diskusjoner med deg og Marit Steinsli på *Nordisk Sommaruniversitet*.

- Takk til styret i *Kulturentusiastene*/arbeidsutvalget i *Oslo Operafestival* for deres interesse og engasjement i mitt valg om å studere episk (!) ”opera”.

- Takk til Anette for spennende og utfordrende meningsutvekslinger, og for vinkvelder med faglige og ikke-faglige samtaler om begjæret.

- Takk til Camilla, Ida Marie, Heidi, Monica, Aud og spesielt Hege for støtte og oppmuntring under hele prosessen - særlig i slutfasen av arbeidet.

- Takk til familien min for hjelp og gode innspill underveis.

Takk også til Institutt for musikkvitenskap ved Mons Thyness.

Ida Antōnie Lurfald

Bildet på forsiden er av Macheath (Stefan Kurt) og Jenny (Angela Winkler) i Robert Wilsons oppsetning av *Tolvskillingsoperaen* med Berliner Ensemble i 2007.

INTRODUKSJON	1
VALG, AVGRENSNING OG PROBLEMSTILLING	1
TEORI OG METODE	6
DRAMATURGISCHE GRUNNBEGREPER	6
Dramaturgi	6
Episk teater	7
Verfremdungseffekten	8
Fiksjonsbegrepet	9
MUSIKALSKE ASPEKTER	9
Fra dramatisk til episk musikkdramaturgi	9
Musikken i <i>Tolvskillingsoperaen</i>	11
Tidligere forskning på <i>Tolvskillingsoperaen</i> og episk musikk	11
Et litteraturvitenskaplig bidrag	12
OPPBYGNING OG GJENNOMFØRING	13
FØRSTE TABLÅ: MAKTBEGJÆR	17
SJØRØVAR-JENNY	18
Makt, kjønn og revolusjon	19
Polly sjørøverbrud	20
Musikalske representasjoner av maktbegjæret	20
Overskridelse og performativitet	22
Å gjøre kjønn	22
Kvinnelige karakter typer	23
Begjær, bedrageri og maskespill	25
BARBARA-SONGEN	26
Pollys emansipasjon – en karikert frigjøring	27
Polly Røverbrud	29
ANDRE TABLÅ: SEKSUELT BEGJÆR	30
BALLADEN OM DET SEKSUELLE SLAVERI	30
Den mannlige forførereren	30
Mellom moral og fordømmelse	31

HALLIK-BALLADEN	33
Intimitet og overgrep	34
Sax + sex = sant	35
Sensualitet og kvasi-tango	35
”Ceci n'est pas une femme”	36
Et ”queert” musikalsk begjær	38
TREDJE TABLÅ: DET SELVUTSLETTENDE BEGJÆRET	40
SALOMO-SONGEN	40
Dydenes laster	41
Sosialviktorske ettervirkninger	43
Mimetisk begjær	45
EPILOG: LYST, LIDENSKAP OG LIDELSE	47
Livets løgner	48
VEDLEGG	54
SAMMENDRAG AV TOLVSKILLINGSOPERAEN	54
DE UTVALGTE SANGENE	56
SJØRØVAR-JENNY	56
BARBARA-SONGEN	58
BALLADEN OM DET SEKSUELLE SLAVERI	60
HALLIK-BALLADEN	62
SALOMO-SONGEN	64

Det som interesserer meg ved Brechts teater, er rommet "bakenfor": Gjemt bak teksten står den mest subtile ironi, bak historien står ideen, bak menneskene står historien, bak rommet finnes spenningen. Det er en stor utfordring å finne denne andre siden ved verket, som går langt utover det som står på papiret.

Robert Wilson

INTRODUKSJON

Denne oppgaven handler om begjæret som motiv i *Tolvskillingsoperaen*. I kunstnerisk sammenheng betegner *motivet* en konkret forestilling i et verk,¹ og begjærmotivet kan forstås som en skildring av eller et uttrykk for begjæret - uttalt eller uuttalt - i verket. Begjæret opptrer i mange forskjellige former, og er vevd sammen av ulike motivasjoner og uttrykk. Hensikten med denne oppgaven er å regissere noen av de formene av begjæret som fremstilles i *Tolvskillingsoperaen*.

VALG, AVGRENSNING OG PROBLEMSTILLING

Tolvskillingsoperaen (1928) er et teaterstykke med musikk i tre akter og prolog av Bertolt Brecht (tekst)² og Kurt Weill (musikk). Stykket bygger på *Tiggeroperaen* (1728) av John Gay.³ *Tiggeroperaen* brøt med datidens operakonvensjoner ved å sette handlingen til underklassen der karakterene var prostituerte, tiggere og kjeltringer. I likhet med *Tiggeroperaen* iscenesetter *Tolvskillingsoperaen* en fiktiv forestillingsverden i en virkelig by der alt er korrupt: Forretningslivet, borgerskapet og ordensmakten. Også tematisk bygger *Tolvskillingsoperaen* på *Tiggeroperaen*: Begge stykkene tematiserer og kritiserer den menneskelige dobbeltmoral, der penger og personlig vinning er viktigere enn alt annet.

Tolvskillingsoperaen hadde premiere i Berlin på *Teater am Schiffbauerdamm* i 1928, og ble umiddelbart en stor suksess. Stykket har vært fremført tusenvis av ganger siden, og har en bred appell – både innholdsmessig og musikalsk.

¹ Ordet "verk" betegner i denne oppgaven både et litterært, musikalsk eller scenisk produkt.

² *Tiggeroperaen* ble oversatt til tysk av Elisabeth Hauptmann.

³ *Tiggeroperaen* varen parodi på den italienske operaen, som på den tiden trakk til seg nesten hele det engelske teaterpublikummet, og det antas at *Tiggeroperaen* ble skrevet for å utkonkurrere de italienske operaselskapene i England.

På 1920-tallet opplevde Tyskland en kulturell oppblomstring etter en trykkende periode under den første verdenskrig. Weimarrepublikken (1918-1933) representerte et relativt liberalt styre, noe som innebar at kunsten i stor grad skulle fungere som et formidlingsmedium for synspunkter, meninger og ytringer. Kunstnerne ønsket å skape nye kulturelle og kunstneriske uttrykk som skulle uttrykke tidens ideologiske og politiske strømninger: Kunsten skulle ha en *actualité* som brøt med ”den gamle tid”(Holen 1983: 11). Musikalsk sett innebar dette først og fremst et brudd med Wagner og den operatradisjonen han var bannerfører for. Interessen for opera var likevel stor blant de nye komponistene, og deres nye tonespråk bar i varierende grad preg av før-wagnersk opera. Dette berodde mye på at 1920-tallet fikk en Händel-renessanse, og dessuten en generell økt interesse for tidligere operatiske uttrykk (Holen 1983: 12).

Da Kurt Weill (1900-1950) kom til Berlin på 1920-tallet havnet han midt i disse strømningene. Berlin var på den tiden en av Europas kulturelle hovedsteder, og Berlins kunstneriske og politiske puls påvirket Weills musikalske utforming. Hans tidligere arbeid var influert av Gustav Mahler, Igor Stravinsky og Arnold Schönberg, men også hans lærer, Ferruccio Busoni (1866-1924), fikk stor betydning for Weills musikk og hans operaestetikk (Holen 1983: 13). Weill gikk etter hvert over til å skrive musikaldramatiske verker, og innledet et samarbeid med Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht var også i utvikling på denne tiden, både kunstnerisk og politisk. Som dramatiker og teaterinstruktør ønsket han å videreutforme det episke teatret, og han ble i stor grad påvirket av Erwin Piscators politiske teater⁴ og marxismens klassebevissthet.

Tolvskillingsoperaen var ment som, og ble oppfattet som, en kritikk av samfunnsstrukturene: ”Først kjem maten, sidan vår moral”. Poenget her er at moralen er klassebestemt og blir brukt av borgerskapet som undertrykkingsmiddel. (Man må ha god råd for å ha god moral.⁵) Den etablerte moral er med andre ord et produkt av maktforholdene, og sentralt for Brechts skuespill er de viser at de samfunnsmessige rammene - både de lovfestede og konvensjonelle – gjør forskjell på mennesker fordi de tilhører ulike samfunnsklasser (Holen 1983: 28).

⁴ Jeg kommer til å se nærmere på Erwin Piscator og episk teater i teoridelen.

⁵ Sitat av Catrine Telle i programmet til hennes oppsetning av *Tolvskillingsoperaen* (2007) med Riksteateret og Teatret Vårt.

Tolvskillingsoperaen er skrevet inn i den marxistiske tradisjonen. Stykket belyser skjevheter⁶ i samfunnsstrukturene mellom den *dominerende* samfunnsklassen (det borgerlige samfunnet som styrer kapitalen) og den *dominerte* samfunnsklassen (proletariatet). Innen marxistisk tankegang trenger proletariatet kunnskap om det teoretiske grunnlaget for samfunnets oppbygning for å kunne gjennomføre en sosialistisk transformering⁷ av samfunnet. Brechts formål med *Tolvskillingsoperaen* var at stykket skulle bidra til refleksjon i forhold til dobbeltmoralismen som springer ut fra samfunnets urettferdighet. Også i en scenisk kontekst knyttes *Tolvskillingsoperaen* først og fremst til marxismens antikapitalisme og dobbeltmoralistiske holdninger.

Som med alle kjente operaer og skuespill, pågår det en ”kamp” om fortolkningen av *Tolvskillingsoperaen*, og stykkets politisk-idealistiske brodd står fortsatt sterkt for mange av stykkets musikk- og teaterkritikere. Forskningen har også fulgt denne linjen i tolkninger og analyser av stykket, og jeg kunne også gått langt i å forfekte et slikt perspektiv: At *Tolvskillingsoperaen* først og fremst forstås som en kritikk av samfunnsstrukturene og dobbeltmoralen aksepterer jeg til det fulle, men setter den herved delvis til side. Stykket har også en annen interessant innfallsvinkel: *Tolvskillingsoperaen* fremstiller et kjønnsspill og et maktspill som springer ut fra begjæret.

Formålet med denne oppgaven er å vise hvordan begjærsmotivet fremstilles i *Tolvskillingsoperaen*. Jeg vil undersøke hvordan *Tolvskillingsoperaen* fanger opp, reflekterer og fortolker ulike former av begjæret, og hvordan dette uttrykkes tekstlig, musikalsk og scenisk.⁸

For enhver som i det alt vesentlige forstår begjæret som *erotisk* (hvilket har vært – og fortsatt er - den rådende forståelsen av begjærsbegrepet), kan dette muligens virke som en merkelig og misvisende innfallsvinkel til *Tolvskillingsoperaen*. Det er imidlertid ikke en slik fremstilling av begjæret som er hovedanliggendet i denne oppgaven. Oppgaven baserer seg på en videre forståelse av begjærsbegrepet der ”begjæret” betegner en sterk trang eller lengsel etter noe. Dette ”noe” kan være alt fra makt, materielle goder, holdninger og kunnskap, til

⁶ Det kan diskuteres om stykket belyser skjevheter mellom samfunnsklassene, eller om stykket belyser en direkte undertrykking av arbeiderklassen(proletariatet).

⁷ ”Transformering” er ikke et marxistisk begrep. I marxistisk ideologi vil det heller være snakk om en revolusjon for å styrte den herskende samfunnsklassen for å skape et klasseløst samfunn.

⁸ Det sceniske blir vektlagt i veldig liten grad.

anerkjennelse, skjønnhet og seksuell nytelse. Begjæret omtales, fortolkes og tematiseres på ulike måter, og får ulike betydninger alt etter hvilken kontekst det opptrer i; i dagliglivet, i språket og i kunsten.

I humaniora er det vanligst å studere begjæret slik det fremtrer eller uttrykkes i en tekst eller et annet kulturelt eller kunstnerisk verk. Tolkninger og analyse av begjæret er uløselig knyttet til opplevelsens kontekst og de forestillinger vi bringer med oss fra før. En slik tilnærming, som er forankret i humanistisk vitenskapsteori, henger videre nøye sammen med hvordan begjæret blir *forstått*. I sin mest kjente versjon forstås begjæret som en *motivasjon* eller et *driv*. Begjæret lest som en motivasjon relateres oftest til mentale aspekter, mens begjæret forstått som et driv knyttes vanligvis til seksuelle prosesser.⁹ Motivasjonen og/eller drivet utgjør begjærets *vesen*, og opptrer i en relasjon mellom subjektet og dets begjærsobjekt: Noen (subjektet) begjærer noen/noe (objektet).

Den vestlige kulturens begjærsforståelse er først og fremst knyttet til Bibelens beskrivelse av begjæret. Beskrivelsene er normative, og er tuftet på tabuer og forbud. Det mest kjente eksemplet finner vi i ”De ti Bud”. De to siste (for)budene sier at man ikke skal begjære sin nestes eiendom, og ikke sin nestes ektefelle eller andre som tilhører sin neste. Forestillinger om begjæret som noe *forbudt* har i stor grad dannet grunnlaget for vår forståelse av begjæret.¹⁰ Kunstneriske fremstillinger av begjæret reflekterer ofte Bibelens forbud; begjæret tematiseres som en skam eller en lidelse. Imidlertid finner vi også kunstneriske fremstillinger av begjæret som et uttrykk for livsglede og lidenskap. Referansene til både litterære, billedkunstneriske, musikalske og sceniske representasjoner av begjæret favner så vidt at det vil være umulig å gi noen få eksempler på dette - like mye som det vil være vanskelig å *kun* gi noen få eksempler på representasjoner av kjærligheten i kunsten.

Denne oppgaven tar for seg tre ulike former av begjæret: Maktbegjær, seksuelt begjær og selvutslettende begjær. Begjærsformene er valgt på bakgrunn av hvordan jeg har tolket ulike oppsetninger av Tolvskillingsoperaen, og min påstand er at stykket fremstiller disse tre formene av begjæret både tekstlig, musikalsk og scenisk.

⁹ Per Bjørnar Grande: *Begjær og etterligning* i ”Girardstudies”. (Årstall ikke oppgitt.)

URL: http://www.girardstudies.com/www.girardstudies.com/Begjaer_og_etterligning.html [Lesedato 17.09.09]

¹⁰ Ibid.

Den amerikanske maleren Ad Reinhardt har en gang uttalt at "looking is not as simple as it looks". Denne problemstillingen er ofte representert i scenekunsten, der én forestilling kan innby til ulike tolkningsmuligheter. Å studere ulike former av begjæret i *Tolvskillingsoperaen* åpner ikke bare for en analyse av stykkets utenommusikalske mening. Det inviterer også til en diskusjon om stykkets meningspoetikk i en utvidet musikalsk, teatral og scenisk kontekst. *Tolvskillingsoperaen* er (først og fremst) et scenisk verk, og uttrykket for, og betydningen av begjæret endres når *Tolvskillingsoperaen* flyttes ut av sin semantiske kontekst og over i en dramatisk kontekst der audiovisuelle aspekter inngår. Den dramatiske konteksten betegner, i denne sammenheng, både det litterære, sceniske og musikalske aspektet i *Tolvskillingsoperaen*.

Å studere begjærsmotivet i en dramatisk kontekst innebærer å se det i sammenheng med større sivilisasjonsflater som følelser og motivasjon, roller og spill. Musikk og teater er i stor grad med på å speile vår kultur, og er dessuten privilegerte områder å tematisere og (u)problematisere begjærsmotivet. I en utvidet musikkvitenskapelig sammenheng finnes det lite forskning på begjæret som motiv. (Det finnes generelt lite forskning på begjær i humaniora). Dette medfører at musikkvitenskapens paradigmatisk rammer og fagets sterke teori- og metodetradisjon ikke i så stor grad legger føringer for hvordan musikk og teater kan knyttes til studier av begjærsmotivet. Oppgavens overordnede mål er derfor å prøve å utvikle denne diskursen innenfor en dramatisk kontekst.

TEORI OG METODE

Denne delen av introduksjonskapitlet tar for seg begreper og teorier som er relevante for analysen. Presentasjonen er todelt: I **første del** ser jeg på dramaturgiske grunnbegreper som utgjør grunnlaget for analysen. **Andre del** er en forlengelse av det foregående, men vil konsentrere seg om det rent musikalske aspektet ved analysen gjennom å belyse generelle aspekter ved musikken i episk teater og i *Tolvskillingsoperaen*.

DRAMATURGISKE GRUNNBEGREPER

Dramaturgi

”Dramaturgi” er en avledning av gresk *dran* ”å handle” og *ergon* ”å arbeide”. Etymologisk kan dramaturgi således forstås som ”arbeidet med sceniske handlinger”. Dramaturgi er et stort felt med mange nivåer og innfallsvinkler, og i vid forstand omfatter dramaturgien dramatikken historie, teori, analyse og praksisteori. At dramaturgibegrepet ikke lar seg samle i en enkel definisjon henger sammen med 1900-tallets teaterutvikling som beror på den økende eller svekkende funksjonen til de ulike elementene i teatret. Videre er ikke lengre dramaturgien kun forbeholdt teatret, men opptrer også innenfor andre genre som fjernsyn, litteratur, billedkunst og musikk. Gladsø et al. (2005) peker på flere grunnbetydninger av dramaturgi: Dramaturgi forstått som dramaturgens arbeid, dramaturgi som læren om *teatrets* virkemidler og dramaturgi som læren om *dramaets* struktur og funksjon (Gladso et al. 2005: 18).¹¹

Denne oppgaven baserer seg på den sistnevnte forståelsen av dramaturgibegrepet, og leser dramaet både som et litterært, scenisk og musikalsk drama. Dramaets *struktur* betegner verkets oppbygning; sammenhengen mellom de enkelte delene og helheten, mens dramaets *funksjon* blir å undersøke dets virkemidler (Ibid.).

For å forenkle dramaturgiens sammensatte felt blir ofte dramaturgien satt i system i form av modeller. Det er vanlig å operere med fire dramaturgiske modeller: *Dramatisk*, *episk*,

¹¹ Hos Gladso et. al.(2005) finner vi enda flere betydninger av dramaturgibegrepet. Se i boken for videre opplysninger.

simultan og metafiksjonell.¹² Modellene organiseres først og fremst ut fra hva slags *form* de har, og representerer ulike måter å strukturere og lese et verk på. Denne oppgaven baserer seg på den episke modellen. Som kjent for de fleste er *Tolvskillingsoperaen* et episk skuespill, og oppgaven analytiske perspektiv er episk dramaturgi – som danner forutsetningen for det episke teatret.

Episk teater

Det sentrale i Brechts episke teater er dets oppgjør med den aristoteliske dramaturgien. Den aristoteliske dramaturgien kjennetegnes av det dramatiske teatret. Det dramatiske teatret appellerer til tilskuernes følelser, og skal gi illusjoner og suggerere tilskueren; tilskueren skal leve seg inn i det som skjer på scenen. Dette kontrasterer det episke teatret, som først og fremst søker å stimulere tilskuernes fornuft, og ikke deres følelser. Brecht ønsket at publikum skulle opprettholde en kritisk distanse til det som skjer på scenen. Han ville aktivisere tilskueren til handling ved å skape rom for refleksjon rundt stykkets budskap. Det episke teatret bryter med det dramatiske teatrets krav til enhet i handling, tid og rom: Mens det dramatiske teatret har en ”intrafiksjonell, handlingsbasert kausalitet” (Evans 2006: 276) med en begynnelse, en midte og en slutt som lenker scenene sammen og der handlingen drives fremover mot et klimaks, fremstiller det episke teatret hendelser dialektisk ved å framheve motsetninger. Hensikten er å skape en spiralpreget bevegelse mellom fiksjon og virkelighet, som skal hindre tilskueren i å oppleve fiksjonen som en illusjon. For å oppnå dette var det derfor viktig for Brecht å skape brudd i handlingen gjennom å adskille de ulike elementene i teatret, samt at fortellingen skulle ha en montert form som lar hver scene stå for seg - som et tablå. Likevel er det en bakenforliggende helhet i det episke teatret; brudd i handlingen ”uttrykker ikke en grunnleggende fragmentert verden”. (Gran: 2000)

Med utgangspunkt i Aristoteles’ *Poetikken*, kan termen ”episk teater (drama)” synes som en innbyrdes motsetning. I *Poetikken* skilles det mellom tre hovedgenre i litteraturen: Dramatisk, episk og lyrisk. Den episke (fortellende) genren er vesensforskjelling fra den dramatiske (handlende) genren, og det ligger således en dobbelthet i termen episk teater: Teaterformen består av to lag: Et dramatisk(handlende) lag og et fortellende lag. Mens dramatisk teater kun *agerer* historien, innførte Brecht et episk lag. Det episke teatret består dermed både av en dramatisk fortelling og en episk fortelling, der det episke laget setter den dramatiske

¹² Jeg skal ikke her presentere de ulike modellene, men henviser til Gladsø et. al. (2005): *Dramaturgi – Forestillinger om teater* for mer informasjon om disse modellene.

fortellingen i relieff ved å påpeke at den dramatiske fiksjonen kun er fiksjon. (Evans 2006:275).

Brecht hentet begrepet ”episk teater” fra den tyske regissøren Erwin Piscator (1893-1966). Piscator ønsket at publikum ikke skulle henstille til følelser i teatret, men heller blir opplyst gjennom kunnskap og innsikt. Han tok i bruk ulike teknikker som kunne bidra til dette. Blant annet projeksjon av bilder og tekster, dreiescene, akrobatikk og musikk. Brecht ble også inspirert av Piscators evne til å sette handlingen inn i en sosial, politisk og økonomisk kontekst (Gladsø et al. 2005: 130). Grunnen til at det først og fremst er Brecht som knyttes til det episke teatret er at han, i motsetning til Piscator, også var en teaterteoretiker; Brecht nedskrev sine tanker og ideer om hvordan han ønsket at teatret skulle være og hvilken funksjon det skulle ha. I og for seg kom ikke episk teater med Piscator og Brecht; forløperne til det episke teatret finner vi i antikkens teater og hos Shakespeare.

Verfremdungseffekten

Et viktig virkemiddel i det episke teatrets tjeneste er forskjellige former for *episeringsteknikker*. Dette er grep som på ulike måter bidrar til stadige illusjonsbrudd i forestillingen. Mens kjent er *Verfremdungseffekten* (fremmedgjøringseffekten).¹³ Som episerende virkemiddel betegner Verfremdungseffekten alle former for litterære, musikalske og sceniske elementer som skaper brudd i handlingen. V-effekten brukes på forskjellige måter i forestillingsarbeidet. Et område for distansering er den sceniske fremføringen. Ved å åpnet ta i bruk sceniske elementer (lyskastere, plakater, rulletekst etc.) peker man på teatret som *teatralt*, og ikke som *virkelighet*. En annen form for fremmedgjøring er den dramatiske teksten. Ved å legge inn ulike episke brudd i handlingen kan den episke delen kommentere den dramatiske delen. En tredje form for distansering ligger hos skuespilleren. I motsetning til dramatisk teater der skuespilleren skal leve seg inn i rollen, benytter episk teater skuespilleren aktivt: Hun skal fremstille og kommentere rollen sin ved for eksempel gå ut av rollen og henvende seg direkte til publikum, eller på andre måter peke på sin egen rollekarakter som fiksjon (Gladsø et al. 2005: 130). Verfremdungsgrepene innebærer å trekke et skille mellom elementene, slik at hvert element kan opptre i kontrast til hverandre og kommentere hverandre – alle med det formål å hindre publikum i å leve seg inn

¹³ I sin utforming av Verfremdungseffekten ble Brecht påvirket av tidligere og samtidige teaterformer, samt den russiske litteraturkritikeren Viktor Sklovskjis ”underliggjøringsbegrep”.

i det som skjer på scenen.¹⁴ Episering oppstår ikke kun i tekst og handling, og i andre del av teoridelen omtales ”musikalsk episering”.

Fiksjonsbegrepet

Den sceniske kontekst, selve forestillingen, er alltid basert på en *fiksjon*. Fiksjon står som en motsetning til ”virkeligheten”, og oppstår i fabel (handlingen) og karakter(ene). Gjennom fiksjonen formidles ideer, holdninger og følelser gjennom symboler og tegn som er helt eller delvis gjenkjennbare for publikum, og som klargjøres i *fiksjonskontrakten*. Fiksjonskontrakten er en inneforstått ”avtale” mellom forestilling og publikum om at dette kun er fiksjon: Vi vet at dette er ikke er en virkelighet, kun en representasjon av virkeligheten. Fiksjonskontrakten handler således om å etablere en ramme eller en forståelig kode som definerer eller indikerer hva symbolene/tegnene representerer i fiksjonaliseringen (Gladsø et al. 2005: 185). I episk teater finner vi minst to *fiksjonslag*: det dramatiske laget og det episke laget. Det dramatiske laget betegner at forestillingen ikke er virkelighet; at dette er en fiktiv handling. Det episerende laget utgjør det doble fiksjonslaget.

MUSIKALSKE ASPEKTER

Fra dramatisk til episk musikkdramaturgi

Musikken har en annen funksjon i episk teater enn i tradisjonell opera og andre musikkdramatiske verk. Å analysere hvordan begjæret fremstilles musikalsk innebærer å måtte analyseres ut fra den episke dramaturgiens premisser.

Brecht hadde klare meninger om hvilken funksjon musikken skulle ha i sine teaterstykker (Holen 1983: 27). Utgangspunktet hans er kritikken av den dramatiske operaen, som han betegner som *kulinarisk*. Den kulinariske operaen skal nytes (slik som god mat) og skape illusjon. Ifølge Brecht er musikkens sentrale funksjon den kulinariske operaen å generere dramaet ved å skildre, uttrykke og underbygge følelser og stemninger i fabel eller karakter. Musikken er det dominerende elementet, og er således sentrum for den ”kulinariske opplevelsen”. Høydepunktet i utviklingen av den kulinariske operaen er Wagners *Gesamtkunstwerk* (helhetkunstverk), som kort fortalt innebærer å likestille alle operaens bestanddeler. Musikken skulle ikke ha hovedrollen, men likevel fungere som et

¹⁴ Brecht har hatt stor faglige påvirkning på teaterteorien, og Verfremdungsbegrepet har nå blitt hattebetegnelsen samtlige for distanse- og underliggjørings effekter.

stemningsskapende element. Hensikten var å skape et helhetlig uttrykk slik at tilskuerne lettere skulle bli sugerert og oppslukt av dramaet (Skjellstad 1983: 50ff, Calico 2008: 36ff.).

Det er flere musikkteoretikere som i større eller mindre grad har fulgt Wagners operateorier. Blant dem er Joseph Kerman og Carl Dahlhaus. I *Opera as drama* [1956] (1988) hevder Kerman at musikken i dramaet er essensielt konstituert, og at musikken bidrar til å se nye sider ved et musikkdramatisk verk. Musikkens funksjon i operaen er å generere dramaet ved å vekke publikums følelser, samt å bidra til innlevelse: ”Drama is or entails the revelation of the quality of human response to actions and events, in the direct context of those actions and events. Opera is drama when it furthers such revelations”. (Kerman 1988: XIV) Med utgangspunkt i ulike operaer belyser Kerman (1988: 215) hvordan musikken genererer dramaet ved å peke på dens tre hovedfunksjoner: Definere karakterene, generere handlingen og å etablere en atmosfære. Musikkens funksjon er, men andre ord, å skildre og å underbygge karakter og fabel. Han belyser dette ved å forfekte at ”*dramma per musica*”- som den tidlige italienske operaen ble kalt – er ”*drama through music, by means of music.*” (Kerman 1988:5).

I likhet med Kerman, fremholder også Dahlhaus musikkens funksjon i dramaet som den mest essensielle. I artikkelen ”What is a musical drama”(1989) belyser han, med utgangspunkt i senbarokkens *opera seria* og affektlæren, hvordan musikken på ulike måter frembringer følelser og affekter hos lytteren. Han sammenligner operaen med teatret: Mens det dramatiske teatret først og fremst driver handlingen fremover gjennom talte dialoger, genereres operaens ut fra musikkens affekter. (Dahlhaus 1989: 100) ¹⁵

Brecht er sterkt kritisk til at musikken får en slik funksjon, fordi den direkte og indirekte ”befordrer en passiv rustilstand”. (Skjellstad 1983:51). Tilskuerne blir passive, og settes ikke i stand til å reflektere eller foreta kritiske vurderinger (Ibid.). Ifølge Skjellstad beror dette på at fabelen i operaen ofte er dominert ut fra enkeltindividets skjebne der hovedtemaet spinner rundt ”kjærligheten som overnaturlig makt” med mellommenneskelige relasjoner løsrevet fra den sosiale konteksten. (Ibid.) For å illustrere dette gjør Brecht, i (innlednings)bemerkningene til *Mahagonny*, et skille mellom dramatisk opera og episk opera: ¹⁶ Brecht ønsker at musikken

¹⁵ Det er nok mye mer som kan sies om Kerman og Dahlhaus, men jeg har kun valgt å gjengi noen hovedpunkter ved deres teorier, da disse ikke gjelder for episk musikkteater.

¹⁶ Verken *Mahagonny* Songspiel eller Tolvskillingsoperaen er en opera, men Brecht bruker termen ”episk opera” for å belyse forskjellen mellom musikkens funksjon i episk musikkteater og i tradisjonell, dramatisk opera.

skal ha en selvstendig funksjon; musikken skal formidle, fortolke og kommentere teksten og handlingen, ved å inngå i et dialektisk forhold med teksten. Musikken skal, med andre ord, være episk – slik som (det episke) teatret (Skjellstad 1983:51ff, Calico 2008: 36 ff).

Å analysere musikken i *Tolvskillingsoperaen* medfører således en annen metodisk tilnærming enn en analyse av musikk i dramatisk opera. Jeg finner det derfor hensiktsmessig å overføre en episk-dramaturgisk lese måte til en musikalsk sammenheng, og jeg velger å forfølge den tidligere nevnte dramaturgidefinisjonen til Gladsø et al. (2005:18), og transponere den til et musikalsk perspektiv: ”Musikalsk dramaturgi omhandler *musikkens* struktur og funksjon”. Dette innebærer at tilnærmingen til musikken i *Tolvskillingsoperaen* først og fremst må tolkes ut fra hvilke musikalske *virkemidler* den produserer ved å se på hvordan disse benyttes til å formidle, fortolke og kommentere karakter, fabel og motiv.

Musikken i Tolvskillingsoperaen

I *Tolvskillingsoperaen* er ikke musikken integrert i selve handlingen, men fungerer først og fremst som et fiksjonsbrytende medium. Musikken er episerende; musikken formidler eller kommenterer teksten og/eller handlingen. Videre kan musikken også symbolisere et annet budskap enn det teksten formidler, og blir således et viktig Verfremdungsgrep.

De musikalske numrene i *Tolvskillingsoperaen* er avgrensede og avsluttende satser, og pretenderer ingen helhet i seg selv. Enkeltnumrene er korte, har en relativt enkel oppbygning og er basert på ”song”-genren - som ofte går igjen hos Brecht og Weill. *Songs* er en sangtype som er bygget opp av flere vers,¹⁷ der hvert vers består av en forstrofe og et refreng. Teksten i forstrofen er forskjellig i versene. Refrenget forblir i hovedsak fast, men det er også vanlig med enkelte variasjoner i rytmikk og instrumentering som på ulike måter forandrer meningsinnholdet (Holen 1983: 27, 30f.).

Tidligere forskning på Tolvskillingsoperaen og episk musikk

Det finnes en rekke vitenskapelige arbeider om musikken i *Tolvskillingsoperaen*. Sentralt står Steven Hinton s(red) *Kurt Weill: The Threepenny Opera* (1990), som har mange

¹⁷ Holen bruker ”vers” og ikke ”strofe” når han beskriver song-genren, og jeg vil derfor også bruke denne betegnelsen i oppgaven.

innfallsvinkler til lesninger av *Tolvskillingsoperaen*. Boken består av en rekke artikler som belyser stykket ut fra et historisk og analytisk perspektiv. Videre er Joy H. Calicos (2008) *Brecht at the Opera* en sentral bok om Brechts episke teater og dets relasjon til dramatisk opera.

I norsk sammenheng utgjør *Musikk og Politikk med Eisler, Weill og Brecht* (1983) (red. Jon Roar Bjørkvold og Arne Holen) et viktig bidrag i min tolkning av *Tolvskillingsoperaen*, spesielt artiklene ”Veien til *Tolvskillingsoperaen*. Utvikling av Kurt Weills stil på 1920-tallet” av Arne Holen og ”Musikk som kritikk. Kurt Weill” av Kjell Skyllstad, som belyser det musikalske aspektet ved *Tolvskillingsoperaen* med bakgrunn i politisk ideologi.

Det finnes flere studier om musikkens funksjon i episk teater: Turid Hofstads hovedfagsoppgave *Musikk i episk teater. En analyse av Brecht/Weill: Die Dreigroschenoper* (1982) og hovedfagsoppgaven *Weills Mahagonny: Introduksjon og musikkanalyse av operaen ”Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny” – et episk verk sett i verfremdungsperspektiv* (1987) av Tone Krohn Henriksen.

Et litteraturvitenskaplig bidrag

Én ting er musikkens funksjon i episk teater, en helt annen ting er hvordan begjærsmotivet fremstilles. Og å benytte en episk dramaturgimodell som analytisk verktøy i min tolkning av *Tolvskillingsoperaen* fremstår som like selvfølgelig som det er teoretisk ”riktig”. Imidlertid vil ikke en episk musikkanalyse alene bidra til å kunne si noe om begjærsmotivet.

Det har etter hvert blitt mer vanlig å ha en tverrfaglig tilnærming innen humaniora, også i analyse av ulike musikkgenre. Å benytte termer og verktøy fra andre disipliner innebærer ikke nødvendigvis å være utro i forhold til musikkvitenskapens mange allerede tilstedeværende analytiske innfallsvinkler, men åpner derimot for å kunne se andre sider eller perspektiver ved et verk. Jeg velger derfor å trekke inn begreper fra litteraturvitenskapen som kan bidra til å belyse den *musikalske* fremstillingen av begjæret. Teoretisk sett er det ingen diskrepans i å delvis ha en litteraturanalytisk innfallsvinkel på et musikalsk verk, og etter min oppfatning kan en litteraturvitenskapelig adaptasjon ha en musikalsk tolkningsmessig relevans for å belyse begjærsmotivet. Med vekt på begrepene *intertekstualitet* og *representasjon*, vil oppgaven belyse hvordan begjæret fremstilles.

Intertekstualitet forstår vi som litterære teksters forhold til andre tekster, og at disse på ulike måter kommuniserer mening. I en musikalsk sammenheng innebærer dette at musikken (gjennom komponisten) kommenterer eller refererer til andre musikalske verk. Dette kan gjøres på ulike måter, blant annet gjennom kopiering, sitering og parafrasering, som kan nedfelles i en ny term: ”intermusikalitet”. Musikken i *Tolvskillingsoperaen* baserer seg i stor grad på ”intermusikalske” virkemidler, noe jeg vil belyse i oppgaven.

Representasjon betegner, i litteraturvitenskapen, hvordan en (skjønn)litterær tekst representerer eller fremstiller en ide, en forestilling eller en konkret gjenstand, og jeg vil i oppgaven belyse fremstillinger av begjæret ved å referere til musikalske representasjoner.

OPPBYGNING OG GJENNOMFØRING

Analysen baserer seg på tre ulike oppsetninger jeg har sett av *Tolvskillingsoperaen*: Robert Wilsons oppsetning med *Berliner Ensemble* (2008),¹⁸ Georg Malvius’ oppsetning med *Det Norske Teatret* (2008) og Catrine Telles versjon med *Riksteatret* og *Teatret Vårt* (2007). Jeg vil understreke at disse oppsetningene *kun* danner utgangspunktet for mine tolkninger; jeg har ikke til hensikt å foreta rene forestillingsanalyser i oppgaven. Jeg har sett oppsetningene live, og har ikke hatt tilgang på visuell dokumentasjon av dem i etterkant - for utenom korte filmklipp som finnes på internett. De fleste av mine oppfatninger, refleksjoner og tolkninger vil derfor være basert på hukommelsen. Videre har jeg valgt å ikke gjøre et skarpt skille mellom de tre oppsetningene; det er forestillingenes felles uttrykk jeg først og fremst vil se på. Jeg vil dessuten presisere at jeg ikke kommer til å referere til forestillingene i oppgaven, for utenom Robert Wilsons oppsetning.

I analysen av begjærsmotiver er ikke hensikten å prøve å fange *Tolvskillingsoperaen* i sin totalitet. Oppgaven tar heller ikke sikte på å gi en fullstendig lesning av *Tolvskillingsoperaen* eller gi **noen uttømmende analyse av verken musikk, tekst eller det sceniske uttrykket**. Det sentrale vil være å trekke ut elementer og tendenser i *Tolvskillingsoperaen* som direkte eller indirekte er representasjoner av begjæret. Jeg vil understreke at dette kun er *min* tolkning; begjærsmotivet er ikke nødvendigvis eksplisitt uttrykt verken i musikk eller tekst.

¹⁸ Jeg så Wilsons oppsetning under Festspillene i Bergen i mai 2009.

Oppgaven har en tredelt innfallsvinkel: Jeg vil vise hvordan begjærsmotivet fremstilles både musikalsk, tekstlig og også delvis scenisk, med episk dramaturgi som et overordnet analytisk perspektiv. Musikken vil derfor være *ett* av elementene for å beskrive fremstillingen av begjærsmotivet. Det finnes, som tidligere nevnt, allerede flere studier om musikken i episk teater og *Tolvskillingsoperaen*, og oppgaven baserer seg derfor ikke på en gjengivelse av disse studiene, men trekker frem musikalske elementene som jeg mener bidrar til å fremstille begjæret. Det vil derfor variere mellom de ulike kapitlene hvor stor vekt jeg legger på det rent musikalske.

For å få en forståelse av begjærsmotivet i *Tolvskillingsoperaen* er det dessuten nødvendig å vie en del oppmerksomhet til det tekstlige grunnlaget, og jeg vil basere meg på Haldis Moren Vesaas' gjendiktning av *Tolvskillingsoperaen*.¹⁹ Jeg vil beskrive forholdet mellom tekst og musikk i en dramaturgisk kontekst - både verkintert og kontekstuell. Begjærsmotivet drar med seg en historie, og begjærsmotivet lar seg derfor ikke kun besvare ut fra en semiotisk nærlesning av *Tolvskillingsoperaen* - men må ta stilling til sammenhenger både i og utenfor selve verket.

Som nevnt tidligere, finnes det ikke så mye teori innen humaniora som omhandler *begjæret* direkte. Det vil derfor være nødvendig å trekke inn teorier som på ulike måter relateres til de formene av begjæret jeg studerer: **Maktbegjær, seksuelt begjær og selvutslettende begjær**. Den teoretiske tilnærmingen til oppgaven vil derfor være tverrfaglig. I tillegg til musikkteoretiske perspektiver, er kjønnteori, queerteori, sosiologi, psykologi og særlig teaterteori representert. Jeg vil presisere at ikke alle teoriene vil bli like grundig presentert; jeg trekker frem aspekter ved de teoriene jeg mener bidrar til å belyse fremstillingen av begjærsmotivet.

Jeg har valgt å strukturere oppgaven i tre hovedkapitler. Kapitlene er knyttet til tre ulike former for begjær: **Maktbegjær, seksuelt begjær og det selvutslettende begjæret**. Min oppfatning er at disse formene for begjær representeres gjennom tre av karakterene i

¹⁹ Jeg har aldri lært tysk, og derfor vil jeg basere min analyse på en norsk gjendiktning av *Tolvskillingsoperaen*. Jeg anser det ikke som begrensende for analysen å ikke ta utgangspunkt i originalspråket. Det er kun essenser jeg skal trekke ut, ikke ha en nærlesning av teksten. Jens Bjørneboe har også gjendiktet *Tolvskillingsoperaen*. At jeg har valgt Vesaas' versjon henger sammen med at de to norske oppsetningene jeg har sett av stykket har benyttet hennes versjon.

Tolvskillingsoperaen: **Polly, Macheath** og **Jenny**. Jeg vil understreke at dette kun er en grovinndeling; inndelingen er ment som en fremstilling av hvordan disse tre begjærformene uttrykkes tekstlig, musikalsk og scenisk gjennom de tre karakterene.

Analysen tar utgangspunkt i enkelte av **sangene** fra *Tolvskillingsoperaen*. Jeg har valgt sanger som har begjæret som motiv – enten som tekstlig og/eller musikalsk struktur, eller som tematisk horisont.²⁰

Den musikalske analysen baserer seg først og fremst på at jeg gjennom tidene har hørt en rekke innspillinger av *Tolvskillingsoperaen*, men i oppgaven vil jeg referere til studiepartituret der det er konkrete ting jeg henviser til.²¹

Jeg vil trekke inn ulike musikalske elementer, men først og fremst rytme og tempo, musikalsk foredrag og representasjoner av andre musikkgenrer. Tonalitet og harmonikk blir vektlagt i mindre grad. Ellers har jeg bevisst valgt å ikke være for detaljert i min beskrivelse av musikken, og mine skildringer vil kun bli henvist til ved den konkrete sangen; jeg vil ikke gå inn på taktnummer etc. Avslutningsvis vil jeg understreke at min musikalske lesning av *Tolvskillingsoperaen* bærer preg av Turid Hofstads (1982) hovedfagsoppgave om musikken i *Tolvskillingsoperaen*, og jeg vil derfor ikke utelukke at noen av mine funn og betraktninger allerede er blitt beskrevet hos henne.

I **Første tablå** belyser jeg hvordan **maktbegjæret** fremstilles i *Tolvskillingsoperaen*. Jeg tar utgangspunkt i Polly, hovedsakelig gjennom to av sangene hun fremfører i stykket: *Sjørøvar-Jenny* og *Barbarasongen*. Maktbegjæret knyttes både til kjønn, seksualitet og relasjoner, og jeg argumenterer for at disse aspektene, i dette kapitlet, er uløselig knyttet til hverandre i fremstillingen av begjæret.

Andre tablå studerer **seksuelt begjær** der *forførelsen* og *spillet* er sentrale begreper. Kapitlet belyser ulike manifestasjoner av Mackies begjær. Det seksuelle begjæret er nært knyttet til makt og status, forførelse og spill, og kapitlet undersøker hvordan disse aspektene belyser

²⁰ Sangene er enten fremført av karakteren selv, eller så omhandler de den spesielle formen av begjæret.

²¹ Partituret jeg tar utgangspunkt i: Kurt Weill: Die Dreigroschenoper, Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien –London.

Merk! Når jeg henviser til partituret, skiver jeg "Partitur, *Tolvskillingsoperaen* + nummer og originaltittel på sangen."

fremstillingen av det seksuelle begjæret i *Tolvskillingsoperaen*. Kapitlet tar utgangspunkt i to sanger som fremstiller det seksuelle begjæret: *Det seksuelle slaveriet* og *Hallikballaden*.

I **Tredje tablå** leser begjæret over i et annet nivå. Det **selvutslettende begjæret** innebærer, i denne oppgaven, både aspekter ved makt og seksualitet, og belyser hvordan dette er relatert til Jennys uttrykk for tapt kjærlighet. Det selvutslettende begjæret leses gjennom *Salomo-songen*, som er Jennys monolog.

Og tilsammen siger disse Drømme os: vogt dine Tanker, vogt dine Lidenskaber, du, som gaar der sikker ved din Elskedes Side; de kan skyde en Blomst, kaldet "Kjærlighed i Lediggang", som forvandler dig, før du vet Ordet af!

Bjørnstjerne Bjørnson ²²

ROLLELISTE

²² Sitert i programmet til *En Midsommernattsdrøm* på Nationalteatret 2009.

Macheath (populært kalt Mackie Kniven) - Forbryterkonge i Londons underverden.

Polly Peachum – Datter av Herr og Fru Peachum

Jenny (også kjent som Bule-Jenny) – Hore

Banden (her kun representert ved Mathias) – Utgjør til sammen Mackies høyre (og venstre) hånd

Jonathan Jeremiah Peachum – Tiggerkonge; har ansvar for alle tiggerne i London.

Celia Peachum (omtalt som Fru Peachum) – Hans kone

* Henviser til sammendraget av *Tolvskillingsoperaen* for mer informasjon om karakterene.

* De øvrige rollene er strøket i denne oppgaven.

FØRSTE TABLÅ: MAKTBEGJÆR

'Tis Woman that seduces all Mankind,

By her we first were taught the wheedling Arts:

*Her very Eyes can cheat: when most she's kind,
She tricks us of our Money with our Hearts.
For her, like Wolves by Night we roam for Prey,
And practise ev'ry Fraud to bribe her Charms;
For Suits of Love, like Law, are won by Pray,
And Beauty must be fee'd into our Arms.*

(The Beggar's Opera ²³)

SJØRØVAR-JENNY

Sjørøver-Jenny²⁴ står over oppvasken og drømmer om hevnens time. Da skal et skip med sju storsegl og femti kanoner legge til kai, og skyte byen i brann. Kun det lurvete hotellet der Jenny jobber, skal bli spart. Sjørøverne går i land og fanger mann og mus, og så spør de Jenny om hvem som skal dø: ”Og den middagstimen blir det stilt nedpå hamna./ Når dei spør kven som no skal døy,/ vil dei høyre at mitt svar vil vere: ALLE./ Og når hovudet dett, seier eg: Hoppla’!”²⁵

Sangen om *Sjørøvar-Jenny* blir fremført av Polly Peachum. Hun har akkurat giftet seg med Macheath, og synger sangen som en opptreden i bryllupsfesten sin. *Sjørøvar-Jenny* er i seg selv en egen liten fortelling: Polly imiterer en kjøkkenpike som later som om hun er sjørøverbrud. Sangen handler om Sjørøver-Jennys ønske om hevn over alle som behandler henne dårlig, og sjørøverne skal bistå henne i å gi dem den straffen de fortjener. På det ytre handlingsnivået har *Sjørøvar-Jenny* ingenting med handlingen elles å gjøre; sangen opptrer helt utenfor stykkets rammer.

Sjørøvar-Jenny er en av mange ”songs” som finnes i *Tolvskillingsoperaen*. Sangen er strofisk og har fire vers. Melodien følger tekstens struktur med forstrofer og refreng. Det musikalske uttrykket i forstrofe og refreng står i sterk kontrast til hverandre. Musikken i forstrofene har en jevn og markert rytme i åttendeler og sekstendeler i et moderat tempo.²⁶ Blåsere og piano

²³ Gay, John (1729): *The Beggar's Opera*, side 3.

²⁴ Sjørøver-Jenny er ikke samme person som Bule-Jenny

²⁵ *Sjørøvar-Jenny*, Fjerde vers.

²⁶ Partitur, *Tolvskillingsoperaen*: Nr. 6 *SeeräuberJenny*, Tempohenvisingen i partituret er ”allegretto

starter sine bevegelser på ulike steder i takten, og dette skaper et driv og en rytmisk spenning. I refrengene er både musikk og rytme mer legato, og har et mykere driv. Refrengene får en fordobling i noteverdien i forhold til forstrofene, og pianoet setter en arpeggio på eneren i hver takt. Dette skaper et roligere og mildere uttrykk.

Makt, kjønn og revolusjon

Dette kapitlet handler om maktbegjær. Makt innebærer å utøve (eller ha evne til å utøve) ulike former for sosial innflytelse. Ifølge Michel Foucault (1926 – 1984) er makt overalt i samfunnet,²⁷ og finnes i alle slags sosiale relasjoner. ”Alle stilles overfor maktforhold, om enn på ulike måter, fordi de er underlagt normer og krav, påbud og forbud.” (Engelstad 2005: 7) Oppgaven leser makt slik den er nedfelt i klasseforhold og kjønnsrelasjoner, og maktbegjæret undersøkes på grunnlag av dette. I det følgende vil jeg belyse disse aspektene.

Tolvskillingsoperaen ble skrevet i en tid hvor kvinnes samfunnsmessige rolle var å være underordnet mannen. Forskning på og diskusjoner om kvinnen som ”den Andre” er representert i så å si alle humanistiske felt. Virginia Woolf (1929) begrunner kvinnes underordnede posisjon fordi hun er ufri - hun har ikke et eget rom, verken fysisk, økonomisk eller mentalt. En nødvendig konsekvens av dette blir at kvinnen enten må forbli i sin undertrykte rolle – og dermed sementere kjønnsforskjellene – eller hun kan overskride sin rolle, og således plassere seg på lik linje med mannen (Bondevik et al. 2007: 37). Woolf foregriper Simone de Beauvoirs (1949) betraktninger om kvinnes posisjon i samfunnet. Beauvoir leser kjønn ut fra et marxistisk perspektiv. Sentralt i hennes forståelse er forholdet mellom mannen og kvinnen: Mannen bekreftes som subjekt ved å bekrefte kvinnen som objekt, og dette skaper en forskjell mellom menn og kvinner. Beauvoir belyser dette gjennom begrepene *immanens* og *transcendens*.

Mens mannen har hevdet sin transcendens (overskridelse), har kvinnen, gjennom samfunnet og historien plassert henne i hjemmet og i familien. Bondevik et al.(2007:37) påpeker at dette medfører at hun ikke har ”evne til å skue utover seg selv” (Ibid), hun er fanget i sin immanens (iboenhet). Hun fremstår derfor ikke som et selvstendig objekt, og kan derfor heller ikke være fri. Beauvoir belyser dette ytterligere ved å foreta en sammenligning av mannen med

²⁷ Foucault knytter først og fremst makt til viten, og analyserer hvordan makten ”utøves når bestemte profesjonsgrupper prøver å beskrive, klassifisere eller ’diagnostisere’ andre.” URL: <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/idehistorie/idehistoriske-epoker/1900-tallet/etterkrigstiden-2/foucault> [Lesedato 20.01.10] Jeg vil derfor ikke gå nærmere inn på Foucaults maktanalyse her, da hans maktbegrep ligger litt på siden av denne oppgaven.

borgerskapet og kvinnen med proletariatet, der mannen er det dominerende og kvinnen den dominerte.(Ibid.)

Polly sjørøverbrud

Beauvoirs utgangspunkt i *Det annet kjønn* nedfeller seg i *Tolvskillingsoperaen*. Ut fra et marxistisk perspektiv, kan *Sjørøver-Jenny* leses som en kvinnes opprør mot maktapparatet. Sjørøver-Jenny står lavt på den sosiale rangstigen, og hun er også svakt fordi hun er kvinne. Polly er, med andre ord, dobbelt undertrykt, og varsler i denne sangen om en revolusjon mot patriarkalsk autoritet, en revolusjon hun selv står i bresjen for,²⁸ og hun overskrider således sin undertrykte posisjon. Slik jeg ser det, kan Sjørøver-Jennys ønske om en ”annerledes verden” også leses som et symbol på *Pollys* lengsler. Sjørøver-Jennys agitasjon representerer en kontrast til *Pollys* tilsynelatende underdanighet. Polly uttrykker seg gjennom Sjørøver-Jenny, og sangen kan således synes å sentrere om *Pollys* fantasier, ønsker og formidlingsbehov. I *Pollys* virkelige verden er også *hun* undertrykt; hennes følelser må underordnes de borgelige konvensjonene og patriarkalske maktstrukturene. Hun drømmer om selvstendighet og makt, og iscenesetter disse lengslene i sangen om Sjørøver-Jenny. Det er slik Polly får en mulighet til å kontrollere og styre livet sitt.

I sin maktanalyse viser Engelstad (2005) til fire elementer i modeller av handling: ”Når aktørene handler, søker de (i) å nå noen mål. De benytter seg av (ii) et sett av kunnskaper om og oppfatninger av hvordan verden er. Når de handler, gjør de det ved hjelp av (iii) ressursene de har til disposisjon, og de gjør det innenfor (iv) settet av muligheter som omgivelsene byr på.” (Engelstad 2005:12). Engelstads modell kan overføres til tolkningen av *Pollys* maktbegjær: Polly ønsker seg (i) mer innflytelse; mer makt over Mackie. Hun vet at (ii) som kvinne er hun uttalt underordnet mannen, og som tiggerdatter dessuten underordnet Mackie som er røverkonge. Hun prøver derfor (iii) med kvinnelist og forførelse å kapre Mackie, ved å (iv) gifte seg med ham.

Musikalske representasjoner av maktbegjæret

De musikalske karakteristikkene i *Sjørøver-Jenny* bidrar til å underbygge *Pollys* maktbegjær. Det drivende tempoet i forstrofene beskriver Sjørøver-Jennys situasjon og drømmer.

²⁸ Hoffstad (1982) påpeker også dette i sin hovedfagsoppgave.

Forstrofene har en markert og regulær rytme som gir et ”marsjlignende” uttrykk.²⁹ Marsj er i utgangspunktet ikke relatert til underholdningsmusikk. Tradisjonelt ble (og blir fortsatt) marsjen fremført av militærorkester,³⁰ og sammen med det aggressive drivet og den markante rytmen konnoterer forstrofene en kamp, og en revolusjon. Den musikalske belysningen fungerer således som et episk grep, og blir en ”intermusikalsk” metafor for opprør, og ambisjoner om omveltning. Weill spiller på publikums musikalske assosiasjoner om krigsmusikk,³¹ og således om alvoret i sangen. Den musikalske karakteristikken forklarer og underbygger Pollys budskap, og fungerer således som en klar stemme i fortolkningen av maktbegjæret.

Refrengene i *Sjørøver-Jenny* har en roligere karakter. I partituret er det musikalske foredraget definert som ”breit”³², og både det rolige tempoet og de glidende bevegelsene i musikken uttrykker sindighet. Musikken i refrengene danner således en kontrast til de oppjagede forstrofene. Her tar Polly ”seg i akt”; hun beholder roen. Den musikalske karakteristikken beskriver Pollys besinnelse gjennom Sjørøver-Jennys revolusjon: ”Og eit skip med sju storsegl/ og femti kanonar/ skyt byen i brann”.³³

Et hermeneutisk perspektiv kan bidra ytterligere til å belyse den episke fremstillingen av det musikalske maktbegjæret. *Sjørøver-Jenny* kan forstås ut fra hvordan tekst og musikk er uttrykt i forstrofe og refreng gjennom å se på hele sangen som et samlet uttrykk, men forståelsen kan således inverteres: Forstrofe og refreng kan forstås ut fra hele sangen. Dette innebærer at det musikalske uttrykket i refrengene koloreres ut fra hvordan min forståelse av *hele* sangen er. Å lese det rolig rytmiske drivet i refrenget som et uttrykk for passivitet vil av den grunn svekkes – både fordi det tekstlige uttrykket beskriver en revolusjon, men også fordi musikken fungerer som et redskap for å fortolke teksten. ”Og eit skip med sju storsegl/og med femti kanonar/ heisar flagget til topps.” er et eksplisitt uttrykk for seier, og dermed både en musikalsk og en tekstlig fremstilling av Pollys maktbegjær: Her verifiseres antagelsene nedlagt i den dramatiske teksten også gjennom den musikalske karakteriseringen.

²⁹ Partitur, *Tolvskillingsoperaen*: Nr. 6 *Seeräuber-Jenny*,

³⁰ Noen ganger blir riktignok militærmusikk og marsj benyttet i underholdningsmusikk i varierende grad.

³¹ Et lignende musikalsk uttrykk finnes også i *Kanonens-song* i *Tolvskillingsoperaen*.

³² Partitur, *Tolvskillingsoperaen*: Nr. 6 *Seeräuber-Jenny*,

³³ Ibid.

Overskridelse og performativitet

I *Sjørøver-Jenny* overskrider Polly datidens tradisjonelle kjønnsrollemønstre; hun transcenderer. Hinton (1990) påpeker også dette: "Polly steps out of character to 'adopt an attitude' [...] intoning [...] a kind of anarchic *cri de coeur* on behalf of womankind – with a view to political emancipation in the former and for the cause of amatory autonomy in the latter" (Hinton 1990: 37). For Polly er både et politisk standpunkt og å bryte med de sementerte kjønnsrollene et viktig aspekt i Pollys maktbegjær. Kjønnsrollene konnoterer således de borgerlige idealene om samfunnets struktur, som Beauvoir (1949) pekte på. Pollys opptreden blir således språklige ytringer som repeterer normer for *kjønnethet*. Polly gjør kjønn.

Å gjøre kjønn

Å gjøre kjønn er en term vi finner hos kjønnssteoretiker Judith Butler (1993). Butler leser kjønn som en sosial konstruksjon. Å gjøre kjønn innebærer at de stereotype forestillingene om hva som er kvinne og hva som er mann sementeres: De performative uttrykkene siterer de heteronormative konvensjonene, som i sin tur da opprettholdes som distinkte kategorier (Bondevik et al. 2007: 57, Butler 1993: 140f). Butler bygger her på et foucaultiansk perspektiv som leser kjønn som en sosial praksis som opptrer innenfor en diskurs. Foucaults (1976) diskursbegrep betegner en institusjonell fundert måte å tenke på. Diskursene omfatter begreper, problemstillinger og formuleringer som ligger nedfelt i språket. Ifølge Foucault (1976) er kjønn og seksualitet en av mange diskurser, og antagelser og meninger om kjønn og seksualitetens betydning, rolle og vesen blir således noe *diskursivt*. Diskurs betyr samtale eller drøftelse, men for Foucault er diskurs først og fremst skrift og tale slik de utøves innenfor bestemte vitensdisipliner. Han peker på at kjønn og seksualitet konstitueres gjennom diskursene. Med dette menes at kjønn og seksualitet ikke kan forstås ahistorisk, men at begrepene gjennom tiden har blitt forstått i den diskursen eller konteksten de opptrer i. Foucault hevder på de begrepene vi hele tiden omgir oss med sjelden er fastsatte, men at de derimot forandrer betydning over tid (1976).³⁴ Med utgangspunkt i Foucault, forklarer Butler kjønn som en diskursiv effekt: Å gjøre kjønn blir å sitere sosiale og kulturelle normer gjennom å "repetere spesifikke iscenesettelser på" (Bondevik et al. 2007: 57). Kjønn blir derfor noe som er konstruert:

³⁴ En slik relativitetstenkning ser Foucault i forlengelse av Nietzsche. Eksempelvis viser Nietzsche i *Beyond Good and Evil* at begrepene "god" og "ond" har endret seg gjennom historien

No longer believable as an interior "truth" of disposition and identity, sex will be shown to be a performatively enacted signification (and hence not "to be"), one that, released from its naturalized interiority and surface, can occasion the parodic proliferation and subversive play of gendered meanings. (Butler 2007: 33)

Butler poengterer at å *gjøre* kjønn på tvers av det normative, vil i sin tur danne andre kjønnsuttrykk, som utfordrer og overskrider stereotypene. Med *Sjørøver-Jenny* plasserer Brecht *Tolvskillingsoperaen* inn i denne kjønnsdiskursen ved å sette Sjørøver-Jennys (Pollys) handlinger ved å reversere hennes egen uttalte forståelse av hvordan man bør opptre som kvinne og som mann.

Kvinnelige karaktertyper

I episk teater er vanlig å snakke om karakterer eller "typer". Karakterene utgjør rammer for hvordan vi skal forstå en karakter ved at vi leser dem som stereotypiske representasjoner, og våre forestillingsbilder av karakteren sementeres ut fra denne inndelingen. Oppstillingen mellom det gode og det onde er et velkjent tema i kunsten. I litteraturen nedfelles denne dualismen vanligvis i *karakterer* som er innehavere av til dels motstridene trekk eller egenskaper. Eller sagt på en annen måte: Representasjonen av det gode og det onde personifiseres, noe som i sin tur bidrar til en relativt endimensjonal fremstilling av karakterene.

I *Sjørøver-Jenny* iscenesetter Polly seg som en *Femme fatale*. En *Femme Fatale* er en stereotypisk representasjon av en selvstendig, utspekulert og ofte manipulerende kvinne som spiller på sin seksualitet og "kvinnelist" for å oppnå det hun selv ønsker. I *Sjørøver-Jenny* endrer Polly således karakteruttrykk i *Tolvskillingsoperaens* (tilsynelatende) endimensjonale karakterensemble. August Strindberg sier i sitt forord til *Frøken Julie* at "'lasten' har en baksida, som bra mycket liknar dygden".³⁵ Pollys yndige fremtreden forvandles gjennom *Sjørøver-Jenny*; hun blir en farlig kvinne som erobrer "den ondes" posisjon. Hun går ut av rollen som den milde og gode, og over i en fantasiverden der hun kan være den "slemme"; hun blir en antiheltinne.

Kvinnelig makt - seksuell makt

³⁵ Strindberg, *Frøken Julie* (1888) URL: <http://runeberg.org/strindbg/natusorg/0104.html> [Lesedato 14.10.09]

Pollys iscenesettelse som en *Femme fatale* kan ses i sammenheng med Camille Paglias (2001) betraktninger om det *dionysiske* og *apollinske*. Ifølge Paglia har oppfatningen av motsetningsforholdet mellom det dionysiske og apollinske ligget til grunn for hele Vestens forståelse av forholdet mellom kjønnene.³⁶ Dette gjør hun ved å peke på at forholdet mellom natur og kultur har vært en dualitet mellom det apollinske og det dionysiske, som på mange måter konnoterer henholdsvis *mann* og *kvinne*: Apollon var guden for lys, sol, legekunst og poesi, og gjenspeiler det harmoniske, stabile i mennesket. Dionysos var guden for fruktbarhet, årstidene og vinen, og ble assosiert med det stadig skiftende, ville og uhemmede.³⁷

Det dionysiske kan således knyttes opp mot Pollys fremstilling av seg selv som *Sjørøver-Jenny*. For Paglia er kvinnelig makt det samme som seksuell makt: ”I det seksuelle ligger de mørke og farlige sidene latent, og de må også komme til uttrykk. Derfor har mennesket oppfunnet kunsten, stedet hvor seksualitetens nattside får sitt språk.”³⁸ ³⁹Paglia leser begjæret først og fremst som seksuelt, og ved at kvinnen blir knyttet til det seksuelle besitter hun også en makt; en makt hun kan spille på for å oppnå det hun ønsker.⁴⁰ Polly forvandler seg selv til et kunstnerisk uttrykk gjennom *Sjørøver-Jenny* - som et redskap for at hennes ”mørke side” skal komme til overflaten og bli anskueliggjort. Hennes rolle skifter fra å være et dydsmønster som konnoterer det apollinske (og de borgelige idealene), til å representere en ”dionysisk” *Femme Fatale*: ”Og dei ser meg stå og smile bak gardinet,/ og dei seier: nei så djevelsk holder?”⁴¹ Representasjonen av Pollys ”onde plan” reflekteres i det musikalske foredraget i forstrofene der musikk og rytme gradvis blir mer pågående.

³⁶ Paglia viderefører Friedrich Nietzsches (1844-1900) forståelse av forholdet mellom det apollinske og det dionysiske i hans verk *Tragediens fødsel*.

³⁷ Forholdet mellom det apollinske og dionysiske har, ifølge Paglia, vært aktuelt helt frem til vår tid, og hun hevder at den vestlige sivilisasjon er en apollinsk konstruksjon, der det heslige og uhemmede blir undertrykt. (Paglia: 2001:72 ff)

Jeg vil understreke at Paglias påstander generelt i *Sexual Personae* (2001) ikke relateres til denne oppgaven – kun kvinnens seksuelle makt.

³⁸ Huitfeldt Midttun, Birgitte, ”En italiener i Amerika”. *Vagant*, nr 1, (2007): 33

³⁹ Paglias forståelse av kvinnens negasjon ser hun i forlengelse av Freuds teorier om ubevissthetens tanker om det forbudte, ved å hevde at vi frykter en allianse mellom struktur og kaos, mellom kunsten og begjæret (Ibid, 32)

⁴⁰ Ibid, 35,37

I *Lysistrata* av Aristofanes er kvinnens seksuelle makt tematisert. Kvinnene er lei av at mennene deres kriger, og går i ”samleie-streik” for å få dem til å slutte å krige.

⁴¹ *Sjørøver-Jenny*, andre vers

Begjær, bedrageri og maskespill

Sjørøver-Jenny er preget av spillet-i-spillet. Pollys iscenesettelse blir dobbelt performativ: Hun er en fiktiv karakter som igjen spiller en annen rolle; Sjørøver-Jenny. Endringen i i Pollys karakter har to dimensjoner: Kjønn og iscenesettelse. Denne dobbeltrollen manifesterer seg ikke bare kjønnslig, men også teatralisk.⁴² Sosiologen Erwin Goffman (1953) peker på at mennesket hele tiden går inn og ut av ulike roller og bekleddninger.⁴³ Han peker på at mennesket skaper sin identitet overfor omgivelsene gjennom symboler. Disse symbolene relateres først og fremst til handlinger. I *Sjørøver-Jenny* gjemmer Polly seg bak masker og forkledninger; hun *presenterer* en annen enn seg selv. Det oppstår derfor en spenning mellom presentasjonen og representasjonen av Pollys karakter.

I *Sjørøver-Jenny* går Polly ut av handlingen i stykket, og henvender seg i stedet direkte til publikum. På denne måten inntar hun en dobbelt posisjon: Hun *opptrer* for Mackie og banden hans, og hun *formidler* en historie til oss som publikum. Det oppstår således et *brudd* i handlingen, som er et sentralt episk element. Videre samsvarer ikke *innholdet* i sangen med handlingen i stykket. Polly skiller sangen ut fra det som går foran og det som kommer etter, både innholdsmessig og uttryksmessig. Sjørøver-Jenny har ingen relasjon til de andre karakterene, verken direkte eller indirekte. At hun er Pollys alter ego er det kun Polly selv og vi som publikum som vet. Mackie klarer ikke å skille mellom sangens hovedperson (Sjørøver-Jenny) og Polly, så når Polly med sangen går ”ut av sitt gode skinn”, affekterer ikke dette Mackie eller resten av banden i særlig grad. For dem fremstår Pollys sang kun som en reversibel estetisk *illusjon* om en *Femme Fatale*: For dem *presenterer* Polly kun denne skikkelsen, hun *representerer* den ikke. For dem er sangen som ren underholdning, som *L’art pour l’art*. At Mackie og gjengen hans ikke ser at sangen symboliserer noe utenfor seg selv illustreres ut fra kommentarene fra Mackie og gjengen hans når Polly er ferdig med å synge:

Mathias: ”Utsøkt søtt, ikkje sant, og festeleg? Den nådige frua kan sanneleg få sagt det.”

Mackie: ”Søtt, festeleg! Det er ikkje søtt og festeleg i det heile, din idiot. Det er kunst, og kunst er ikkje festeleg. Det der gjorde du heilt ypparleg, Polly.” (Brecht 1992: 30) (Og så hvisker Mackie til Polly at han ikke liker at hun gjør så mye ut av seg, og han ber henne ikke gjøre det mer.)

⁴² Teatralisk i tolkningen skuespillermessig, ikke som kunstig/affektet.

⁴³ Goffman foregriper her noe av postmodernismens forestillinger om en flyktig identitet – der identiteten heller kan kalles et image.

Budskapet i sangen kan derfor også leses som et episk grep. Sangen handler om Sjørøver-Jennys ønske om et liv der hun har mer selvstendighet, mer makt. Dette står som kontrast til Pollys tilsynelatende uskyld og naivitet. Det oppstår derfor en dobbelthet i denne scenen ved at Polly overskrider den rollen hun tidligere har inntatt, samt at hun spiller et spill Mackie og gjengen hans ikke kan lese. Det er kun publikum som ser henne sånn som hun *egentlig* er, og det gjøres derfor et poeng ut av den ”estetiske splittelsen” mellom subjektet i sangen (Sjørøver-Jenny) og karakteren som fremfører den (Polly). Sangen får et dobbelt fiksjonslag ved at *Sjørøver-Jenny* fungerer som en fortelling i fortellingen, og teksten balanserer således i spenningen mellom Polly og Sjørøver-Jenny.

Måten denne sangen er satt i scenen på, er et typisk Verfremdungsgrep. Analogien mellom Sjørøver-Jenny og Polly blir en litterær konvensjon som Brecht spiller på for nettopp å kunne bryte den. Bruddet skjer gjennom kontrast: Sjørøver-Jenny og Polly er tilsynelatende innehavere av helt motstridene karaktertrekk, og når Polly iscenesetter seg gjennom *Sjørøver-Jenny* skjer det på sammen tid en fremmedgjøring. Hun blir noe uttalt karikert som ikke følger den dramatiske spenningskurven vi finner i dramatisk teater. På det ytre handlingsnivået blir sangen derfor kun et episk fragment i et sammenhengende hele. Dette kan leses rent scenisk, men samtidig er det i først og fremst i *samsillet* mellom tekst, musikk og sceniske handlinger at representasjonen av maktbegjæret konstrueres ved at musikken kommenterer og reflekterer det Polly sier og gjør.

BARBARA-SONGEN

Etter bryllupsfeiringen kommer Polly hjem til foreldrene sine og lar dem gjennom *Barbara-songen* forstå at hun har giftet seg med Mackie.

I *Barbara-songen* forteller Polly at hun alltid har trodd at hun var uskyldsren. Og om det kommer en frier til henne, må hun vite hva hun skal gjøre: ”Om han pengar har og er han fint kledd og har snipp som til kvardags er rein og er galant mot damer, da er saka grei. Da svarer eg han: NEI”.⁴⁴ Men en dag kommer en mann til henne som ikke maser om ekteskap. Han er fattig og uflid i tøyet, og skjortesnippet hans var slettes ikke ren. Ham ville Polly ha: ”Ja, da

⁴⁴ *Barbara-songen*, første vers

måtte eg berre gå til køys,/ for da var eg ikkje lenger kald og hard/ og fann berre eit einaste svar, /og det svaret var ikkje NEI.”⁴⁵

Pollys emansipasjon – en karikert frigjøring

På det ytre handlingsnivået handler *Barbara-songen* ⁴⁶ om kvinnen som faller for den slaskete mannen. Sangen representerer således en ”kvasi-versjon” av den klassiske askepotthistorien: En undertrykt jente som får (røver)kongen.

På det indre handlingsnivået kan *Barbara-songen* forstås som en forkastelse av borgerlige idealer. I sangen opptegner Polly opp ulike egenskaper og kvaliteter på sine friere: De er velkledde, de har dannelses, og de har penger. Disse kvalitetene er alle uttalt *borgerlige* kvaliteter, kvaliteter Polly avviser. ⁴⁷ I stedet ønsker hun seg en mann som ikke besitter disse kvalitetene, og som således ikke representerer borgerskapet: ”Men så ein dag – og den dagen var blå – kom ein mann hit som slett ikkje ba. Og han hengde frå seg hatten på ein knagg i mitt rom, og eg visste ikkje meir kva eg sa.”⁴⁸ Denne frieren er Mackie, og han klarer hun ikke å stå i mot.

I *Barbara-songen* oppdager Herr og Fru Peachum en ny side ved Polly;⁴⁹ i sangen forklarer Polly sine skrekkslagne foreldre hvorfor snille menn kjeder henne. Hun synger at hun ikke ønsker en mann med ren skjortesnipp, hun ønsker seg en ”sjuskete” mann som ikke varter opp damene. Polly framstod som en mild og føyeelig datter, og foreldrene reagerer sterkt på det inngåtte giftemålet. Mackie er ikke ”mors beste barn”, og de vil at hun skal ta ut skillsmisse. Men Polly står på sitt, og nekter. Det ligger en dobbelthet i denne disputten: Polly viser med handling at hun forkaster de borgerlige idealene; hun gjør det motsatte av det samfunnet forventer av henne, men ved å gifte seg med Mackie trosser hun også sin far, Herr. Peachum, som representerer patriarkatet gjennom å være tiggerkonge. Pollys emansipasjon blir således dobbelt uttrykt: Hun gifter seg med Mackie, og samtidig løsriver hun seg fra sine foreldre.

⁴⁵ *Barbara-songen, tredje vers*

⁴⁶ Hvorfor denne sangen kalles *Barbara-songen* (På tysk: *Barbarasong*) har ikke jeg klart å finne ut av. Den ”egentlige” tittelen på sangen er: *Der Song vom Nein und Ja (Sangen om ja og nei.)*

⁴⁷ En lignende påstand finner vi hos Hofstad (1982: 145)

⁴⁸ *Barbara-songen, tredje vers*

⁴⁹ *Barbara-songen* er den første scenen Polly opptrer sammen med sine foreldre, men i foregående scene får publikum se foreldrenes reaksjon når de finner ut at Polly ikke har sovet hjemme denne natten.

Barbara-songen er en ”song” med tre vers. Musikken følger teksten, og skaper ingen tydelige episke kommentarer eller fortolkninger. Tempoet bidrar delvis til å understreke Pollys ulike uttrykk,⁵⁰ men dette har ingen særlig betydning for fremstillingen av begjæret. Det interessante i *Barbara-songen* er først og fremst pausene: Når Polly ramser opp karaktertrekkene ved sine ulike friere, etterfølges hvert ledd av pauser. Dette bidrar til å betone de uttalt borgerlige egenskapene: ”Om han pengar har” (pause)/ og er han fint kledd (pause)/ og har snipp som til kvardags er rein (pause)/ og er galant mot damer, da er saka grei. (pause)/ Da svarar eg han: (pause)/ NEI.”⁵¹ Den siste pausen gir en sterk betoning av ”nei” og bidrar til å bekrefte Pollys uttalte preferanser av egenskaper. Melodien og instrumenteringen har ingen sentral funksjon i min tolkning, bortsett fra i siste verset, som har en større instrumentering enn på de to foregående versene. Siste vers handler om Mackie, og bidrar således til å forsterke innholdet i dette verset, og dermed også understreke Pollys valg om å forkaste borgerskapets idealer.

Pollys emansipasjon blir sementert ut fra to ulike nivåer: Frigjøring av kvinnen og en personlig frigjøring. Disse to aspektene kan tilsynelatende utgjøre to sider av samme sak. Imidlertid innebærer dette en for Polly to grunnleggende forskjellige former for frigjøring: Et maktbegjær er ikke nødvendigvis et uttrykk for verken likestilling mellom kjønnene eller et ønske om integritet eller Kvinnelig selvstendighet. Lorentzen og Mühleisen (2006: 18) påpeker at Virginia Woolfs essay *Et eget rom* (1929) reflekterer et dualistisk kjønnsperspektiv. I begynnelsen av teksten hevder Woolf at menn og kvinner lever helt forskjellig, fordi de har forskjellig kjønn. Kvinnens liv må derfor synliggjøres og komme til uttrykk for at kvinnen skal bli fri. Utover i teksten forandres dette perspektivet; kvinnen har ingen særegen identitet. Lorentzen og Mühleisen (ibid.) påpeker at hun her reverserer sine egne argumenter fra sin roman *Orlando* (1928). *Orlando* representerer en radikal utfordring av kjønnsidentitet, og uttrykker både en implisitt og en eksplisitt skepsis til ”det særegent kvinnelige” (Ibid.). Lorentzen og Mühleisen eksemplifiserer med dette en forskyvning fra en teori om kvinner til en teori om kjønnssystemer, og ”hvordan kjønnssystemer installeres og materialiseres i individene og reproducerer forestillinger om kvinner og menn som to forskjellige grupper”. (Ibid.)

⁵⁰ Se partitur, *Tolvskillingsoperaen* Nr. 9 *Barbara-songen*.

⁵¹ *Barbara-songen*, første vers – mine innsettinger av pauser.

Polly Røverbrud

Det ligger en ironi i fremstillingen av *Barbara-songen*. Polly er like dobbeltmoralistisk som sine foreldre; hun følger i familiens fotspor, hun går bare litt mer drastisk til verks: Hun gifter seg med Mackie for å kunne overta foretningene hans. Hun vet at faren hennes, moralsistisk som han er - med Bibelen som sitt *Vade Mecum* - vil prøve å få Mackie tatt. Og det vil i sin tur medføre at Polly kan overta Mackies forretninger. Polly fremstår således som slu og beregnende, og *Barbara-songen* kan således synes å ha en underliggende betydning som peker på at Polly gifter seg med Mackie for å få mer makt selv. Om ikke Polly kan være Sjørøverbrud i den virkelige verden, så kan hun hvertfall være Røverbrud (med alt det innebærer).

ANDRE TABLÅ: SEKSUELT BEGJÆR

Man may escape from Rope an Gun;
Nay, same have outliv'd the Doctor's Pill:
Who takes a woman must be undone,
That Basilisk is sure to kill.
The Fly that sips Treacle is lost in the Sweets,
So he that tastes Woman, Woman, Woman,
He that tastes Woman, ruin meets.

(The Beggar's Opera .⁵²)

BALLADEN OM DET SEKSUELLE SLAVERI

Fru Peachum prøver å få Mackie fanget ved å alliere seg med horene. Hun oppsøker Jenny på horehuset, og tilbyr henne ti shilling for å angi Mackie. Jenny undrer om Mackie vil få tid til henne og de andre horene om politiet er etter ham. Fru Peachum repliserer at om Mackie så hadde hatt hele London i helene, er ikke han en mann som bryter sine gamle vaner: "Ser han ei kvinne tar han henne, først som sist,/ hiv henne vekk når ho er brukt,/ og finn seg straks ei ny til lyst og glede,/ og rosar dagen først når sol er nede."⁵³

Dette kapitlet undersøker fremstillingen av det seksuelle begjæret. Seksualitet er et komplekst begrep som omfatter både kjønnets formering, seksuell legning og kjønnsdrift. Her forstås seksualitet som en kjønnsdrift, og ytrer seg i et handlingsmønster som innbefatter *jakten* og *forførelsen*. Seksualiteten blir et *spill* som videre relateres til iscenesettelsen.

Den mannlige forførereren

Balladen om det seksuelle slaveri, som synges av Fru Peachum, er en pragmatisk, men krass beskrivelse av menneskets seksualitet. Sangen tematiserer *mannens* biologiske natur som

⁵² Gay, John (1729): *The Beggar's Opera*, side 44

⁵³ *Balladen om det seksuelle slaveri*, første vers

sterkere enn hans rasjonelle egenskaper; hans seksuelle drifter fungerer som den avgjørende faktor for handling. *Balladen om det seksuelle slaveri* går inn rekken av sanger med den samme tematikken: Fremstillingen av mannen som et ”udyr” under sivilisasjonens overflate er et vanlig litterært tema i litteraturen (og i kunst for øvrig). Han portretteres kynisk, utspekulert og han ”lurer” kvinnen til seg; han *forfører*. Stene-Johansen (1998) gir en historisk presentasjon av forførelsen, der kan omtaler kjente - både fiktive og virkelige- forførere gjennom tiden: Don Juan, Casanova, Valmont og Marquis de Sade. Felles for dem er at de alle har en *strategi* for hvordan de skal få ”nedlagt” kvinner. Utgangspunktet er relasjonen mellom subjektet og objektet: mellom jeget og ”byttet” (1998: 7), der de sentrale elementene er *jakten* og *spillet* – som utgjør selve forførelsen.

Mackies hovedbeskjeftigelse er å røve og å nedlegge flest mulig damer. I

Tolvskillingsoperaen gifter han seg med Polly, men er allerede også gift med politisjefens datter, Lucy. Han har dessuten sine ukentlige visitter i horehuset, og er der en av Bule-Jennys faste kunder. Han lokker til seg de kvinnene han ikke må betale for å få. Mackie vil derfor også betegnes som en forfører.⁵⁴ I *Balladen om det seksuelle slaveri* betegnes Mackie som stereotypen av den hensynsløse forføreren - der medmenneskelighet og kjærlighet er så godt som fraværende: ” Ser han en kvinne tar han henne, først som sist,/ hiv henne vekk når ho er brukt,/og finn seg straks ei ny til lyst og glede,/og rosar dagen først når sol er nede.”⁵⁵

Mellom moral og fordømmelse

Balladen om det seksuelle slaveri er strofisk og har tre vers. Sangen er ikke en ”song”, slik som sangene i det foregående kapitlet, men minner derimot mer om en salme. Teksten har ikke salmen *språk*,⁵⁶ men har det moralistiske budskapet som preger mange (ofte litt eldre) salmer. Det er ikke store variasjoner mellom de tre versene; alle versene belyser mannens ustyrlige drifter med en moralistisk pekefinger forkledd som sarkasme. Fru Peachum befester her det seksuelle begjæret normativt fordømmende; ”At slik ein satan her på jord får vandre”.⁵⁷ Tekstlig har sangen dessuten et relativt grovt språk, og vulgaritetene som skildrer

⁵⁴ Stene-Johansen (1998) peker på at forføreren ofte også er en *libertiner*. En libertiner er ”først og fremst en person som virker utfordrende på sine omgivelser fordi han (og noen ganger hun) så sterkt hevder sin frihet”. (Stene-Johansen 1998:7). Dette aspektet ved forføreren relateres videre til ”kjærligheten”, og bli derfor underordnet i dette kapitlet. .

⁵⁵ *Balladen om det seksuelle slaveri*, første vers

⁵⁶ Teksten har ikke et religiøst innhold.

⁵⁷ *Balladen om det seksuelle slaveri*, første vers

”den ustyrlige mannen” kommer tydelig frem. Det tekstlige aspektet i sangen blir derfor fremmedgjort ved at det *presenterer* et ”uanstendig” innhold, men *representerer* en salme. Melodien bidrar til denne fremmedgjøringen ved å følge salmens mønster for strofisk oppbygning og metrikk. Melodien har dessuten et rolig tempo,⁵⁸ rytmen går i jevne åttendeler og sangen konnoterer således salmen. Det langsomme tempoet i melodien understreker Fru Peachums (be)sindighet; hun blir den distanserte inkvisisjonens ”førstedame”. Melodien er ikke helt tonal, og skifter stadig toneart.⁵⁹ Sangen får dermed et mer komplekst og dynamisk uttrykk enn hva som er vanlig i en ”tradisjonell”, tonal salme, som hovedsakelig holder seg innenfor en toneart.

Instrumentasjonen bidrar til å forstreke vulgariteten i språket og Fru Peachums krasse uttrykk gjennom blåserne, som gir en litt rå og brutal klang: Trombonen følger melodistemmen i første vers, og fagotten overtar denne rollen i andre vers.⁶⁰ Å legge melodistemmen i akkompagnementet understreker både tekst og melodilinje, og fungerer således som en ekstra fortellerstemme, som igjen bidrar til å befeste Fru Peachums bebreidelser. I siste verset ligger melodistemmen i akkompagnementet en oktav dypere, noen som bidrar til å understreke alvorret i dette verset: Når trombonen ”senker stemmen” er det ”fare på ferde”. At melodien stadig skifter toneart, skaper dessuten et driv i sangen og utgjør en musikalsk karakteristikk av Fru Peachums tiltagende harme.

Som et musikalsk Verfremdungsgrep blir også pausene brukt for å belyse språket. I ”Kven feller han som feller andre? –JENTER.” og på samme sted i neste vers: ”og ho som gravla han, kva var ho? – HORE.” blir ”jenter” og ”hore” betont gjennom en fjerdedelspause før disse ordene synges. I tredje vers blir således ”enkjer” betont på samme måte. Fraværet av musikk bidrar således til en sterk betoning av Fru Peachums sarkastiske holdning.

Det er mange referansene til Bibelen i sangen. Brecht tar i bruk formuleringer med kristent meningsinnhold og plasserer dem i en ny kontekst: ”At slik ein satan her på jord får vandre” og ”Han spottar Bibelen og spottar sømd og tukt”.⁶¹ Således knytter hun Mackie direkte til det ukristelige, som for henne er ensbetydende med et moralsk forfall.

⁵⁸ Tempoanvisningen i partituret er *andante quasi largo*.

⁵⁹ - I likhet med de fleste andre numrene i *Tolvskillingsoperaen*.

⁶⁰ Det siste verset er ikke oppført i partituret

⁶¹ *Balladen om det seksuelle slaveri*, første vers.

Bibelen blir ofte brukt som referanse i *Tolvskillingsoperaen*: Sakrale begreper blir brukt til et profant innhold. I *Tolvskillingsoperaen* finner vi både bibelsitater og setninger som direkte eller indirekte bærer preg av Bibelens normative budskap.⁶² Bibelen var en av Brechts viktigste inspirasjonskilder. Han var sterkt kritisk til den kristne frelseslæren, men benyttet Bibelen som et episk grep på grunnlag av retoriske, språklige virkemidler som skulle bidra til en refleksjon i forhold til egne verdier og valg (Hinton 1990: 187f, Holen 1983: 29).

Bjørneboe (1998) påpeker også dette: "[D]et bibel-patetiske tonefallet og det salmeaktige i mange av sangene er *ikke* av utelukkende satirisk art; det er tvert i mot medvirkende til å gi hele dramaet den menneskelige tyngde og patos som det unektelig har." (Bjørneboe 1998: 114). Bjørneboe belyser her et sentralt aspekt ved fremstillingen av det seksuelle begjæret; riktignok er *Balladen om det seksuelle slaveriet* en sarkastisk kritikk av mannens hensynsløshet, men undertonene i sangen reflekterer likevel en dypere forståelse av menneskets laster.

Balladen om det seksuelle slaveri fremstiller det seksuelle begjæret eksplisitt; begjæret er hele sangens motiv og tematikk. Man skal, med andre ord, ikke gå dypt inn i sangen for å kunne avlese det seksuelle begjæret. Begjæret knyttes til mannens drifter, men i motsetning til sanger som har et seksualisert innhold eller uttrykk, er begjæret i denne sangen moralistisk situert. Sangen reflekterer og fortolker begjæret som en grådighet; en grådighet som også impliserer en hensynsløshet. Fremstillingen av det seksuelle begjæret er sterkt preget av det musikalsk gjenkjennbare ved salmen. Den "intermusikalske" representasjonen av det "moraliske" utgjør et Verfremdungsgrep som bidrar musikken til å sette det tekstlige budskapet i relieff.

HALLIK-BALLADEN

Mackie, som egentlig skulle rømme byen, havner på horehuset fordi han ikke klarer å motstå sin ukentlige visitt der. I *Hallik-balladen* drømmer han og Jenny om hvor fint livet var i horehuset før. Der kunne Mackie få alt han ønsket – ingen hindret ham noe: "I tid som er for lenge sidan slutt/ levde vi fredfullt saman, ho og eg./ Eg brukte hovudet og ho sin kropp".

⁶² Herr Peachum benytter Bibelen ofte når han skal legitimere sine moralske fordømmende utsagn.

Hallik-balladen synges av Mackie og Jenny, og er en ”song ”med tre vers. Første vers synges av Mackie, andre vers synges av Jenny (Mackie kommer inn på refrenget), og siste vers veksler de på, og synger refrenget sammen. Sangen er delvis episk i sin fremførelse: Mackie og Jenny synger til hverandre – de kommenterer hvordan den andre var og hva de gjorde, men de synger også om hverandre ved å henvende seg direkte til publikum.

Intimitet og overgrep

Hallikballaden handler om intimitet, og hvordan mennesker først og fremst er drevet av materielle behov. For Mackies del er denne intimiteten fysisk; alt dreier seg om sex.

Hallikballaden kan leses som en skildring av den mannelige seksualdrift som legger alle anstendige hensyn til side. Når Mackie oppsøker horehuset er det med viten og vilje, og han legger ikke to fingre mellom: ”Og når ein friar kom i senga der vi låg, gav eg galant min plass til ham og tok ein tår. Og når han gjorde opp, sa eg: ’Min venn,/ når De på nytt blir kåt, så kom igjen’ ”. Mackie blir her en representant for den hensynsløse forførereren, og opptrer således som en kontrast til Jenny i den kjønnslige kodede kontrasten som fremstilles i *Hallik-balladen*. Han og Jenny representerer en analogi til henholdsvis *overgriperen* og *offeret*.⁶³ I sangen ser Jenny tilbake på den fine tiden hun hadde med Mackie. Han var hennes beste venn, og selv om han misbrukte henne forsvarte hun ham med å si at det var akkurat det hun trengte: ”Det var så fint, det heile halve år, i det bordellet som var heimen vår”.⁶⁴ I sin negasjon bidrar hun til å fremstille Mackie som selve inkarnasjonen av ”sleskhet”:

Jenny: ”Eg kom på tjukken snart på grunn av deg”.

Mackie: ”Da låg eg underst, du låg oppå meg.”

Jenny: ”Ja, for å skåne ungen, det gjekk greitt.”

Mackie: ”Men ungen daua lell, han, som du veit.”⁶⁵

⁶³ Fru Peachum belyser denne konstellasjonen metaforisk i første vers av *Balladen om det seksuelle slaveriet* der hun sammenligner Mackie med en slakter og kvinnene han nedlegger som kalver, som sammenfaller med en dikotomisk oppstilling av *overgriperen* og *offeret*.

⁶⁴ *Hallik-balladen*, andre vers.

⁶⁵ *Hallik-balladen*, tredje vers.

Sax + sex = sant

Dette slibrige språket går gjennom hele *Hallik-balladen*, og blir underbygget musikalsk. Mackie innleder sangen. Hans melodilinje blir doblet av en saksofon i første verset⁶⁶ - som utgjør en ekstra fortellerstemme til Mackie. Saksofonen blir ofte betraktet som et sensuelt – og ofte også seksuelt – instrument.⁶⁷ Dette er trolig basert på to aspekter ved jazzgenren: Assosiasjoner lytteren får til jazzklubbens nonchalante atmosfære, og til selve måten jazz utføres på. Jazzens rammer er i all hovedsak basert på improvisasjon, og symboliserer således en frigjorthet. Saksofonen var dessuten et sentralt instrument i den tidens dansehaller, der stemningen kunne være både heftig og løssluppen. Til sammen utgjør dissen en motsetning til et disiplinert liv og til en ”disiplinert” måte å spille på. Mackies musikalske språk fremstilles gjennom saksofonen, og utgjør således et viktig aspekt i fremstillingen av det seksuelle begjæret.

Sensualitet og kvasi-tango

Den musikalske karakteristikken av Mackie representeres også gjennom rytmen i sangen. Som henvist i partituret, bygger *Hallik-balladen* på en tango.⁶⁸ Store deler av sangen er dominert av en tangorytme (for utenom enkelte deler der det er en avrytmisering og det spilles jevne åttendeler og fjerdedeler).⁶⁹ *Hallik-balladen* kan dermed å være en ”kvasi-tango”: Sangen har elementer fra tango, men oppfyller ikke ”kravene” til en ”ekte” tango, verken rytmisk eller instrumentalt. Weill blandet ofte ulike musikalske genre ved å sitere dem eller vri på det. Elementer fra jazz, kabaret, ulike danseformer, folkelige viser og klassisk musikk er representert i hans musikk (Blom 1990: 142).⁷⁰ Når Weill trekker inn elementer fra tangoen som et ”intermusikalsk” aspekt spiller han på våre assosiasjoner (og eventuelt også våre kunnskaper) om tango. Tangoen⁷¹ er et uttrykk for lidenskap sensualitet, sjalusi og smerte, og bidro til å forskyve grensene for hva som var sømmelig danseopptreden. I *Hallikballaden* fungerer tangoen som en musikalsk episering ved at den konnoterer seksualitet.

⁶⁶ Partitur, *Tolvskillingsoperaen*. Nr.13 *Zuhälterballade*.

⁶⁷ Dette er så klart en generalisering, saksofon fungerer i mange sammenhenger der den verken er intendert eller oppfattet som en musikalsk skildring av sensualitet.

⁶⁸ Partitur, *Tolvskillingsoperaen*. Nr.13 *Zuhälterballade*.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Overturen til *Tolvskillingsoperaen* inneholder flere elementer fra barokken - både i stil og melodi, mens harmoniene er jazzifiserte.

⁷¹ Tangomusikken knyttes først og fremst til selve dansen tango. Tangoen oppsto i Argentina på slutten av 1800-tallet, men ble populær rundt om i Europa på begynnelsen av 1900-tallet.

Hallik-balladen er imidlertid først og fremst en ironisk sang der språket er fylt med sentimentale klisjeer. Den musikalske konstellasjonen mellom saksofon og tango gir en syrlig kommentar til den dramatiske operaens ”hjerne-smerte”-patos. Her eksemplifiseres de store klisjeene musikalsk, og er satt i scene som et Verfremdungsgrep.⁷²

”Ceci n'est pas une femme”

I Robert Wilsons oppsetning med *Berliner Ensemble* er Mackie (spilt av Stefan Kurt) iført drag: Platinableket hår, hardt sminket, dress og korsett – som tatt ut av et Otto Dix-maleri.⁷³ ”Drag” betyr å være kledd som det motsatte kjønn.⁷⁴ Fenomenet ”drag” går – i vestlig sammenheng - tilbake til det greske antikkens teater og til engelsk renessanseteater, der menn spilte både mann- og kvinnerollene. I dagens samfunn forstås oftest drag som et midlertidig skifte av kjønnsuttrykk. Ved å ta i bruk ytre effekter(sminke, klær etc.), kan man innta en ”rollefigur” som gjerne er overdrevet og karikert.⁷⁵ Det er også vanlig å spille på seksualitet, ofte satirisk eller humoristisk inspirert.

I drag overensstemmer ikke det biologiske kjønn med iscenesettelsen av kroppen (og ofte også stemmen). Mackie *presenterer* en kvinnes kropp og stemme, men *representerer* maskulinitet (Rosenberg 2000:77). Ifølge teater- og kjønnsviter Tiina Rosenberg (2000) skaper en slik konvensjon en queer⁷⁶ dissonans mellom biologisk og sosialt kjønn (Ibid.). Hun relaterer denne dissonansen til *bukserollen*,⁷⁷ men den oppstår også i drag. En mann som er iført drag sender ut et dobbelt signal: Han har en feminin utside og en maskulin kropp.⁷⁸ Denne dobbeltheten henger nært sammen med forholdet mellom biologisk og sosialt kjønn.

⁷² Et lignende eksempel finner vi også i *Love Song* fra *Tolvskillingsoperaen* – der både tekst og musikk ironiserer over den ”altovervinnende” kjærligheten.

⁷³ Se for øvrig forsiden av oppgaven.

⁷⁴ Vanligst er ”drag” der menn utkledd som kvinner, men vi finner også kvinner som kler seg ut som menn. For eksempel Marlene Dietrich.

⁷⁵ Drag skiller seg fra transvestittisme ved at omkleddingsprosessen ikke nødvendigvis er avgjørende for følelsen av å være ”hel”. Å spille en rolle for et publikum er gjerne drivkraften bak ”draging”.

⁷⁶ Ifølge Tiina Rosenberg kan begrepet ”queer” forstås på ulike måter, men sammenfattet kan en si at queerperspektivet - eller det ”skeive” (som det vanligvis kalles i Norge) – er en betegnelse på det ikke normativt-heteroseksuelle, det som på en eller annen måte forholder seg «skeivt» til normen. Dette kritiske perspektivet er av særlig betydning for feministisk kjønnsforskning ettersom seksualitetens betydning her blir grunnleggende tematisert.

⁷⁷ En bukserolle er en rolle som forestiller en ung gutt eller mann, men som er spilt av en kvinne.

⁷⁸ *Vanskelig å kjønne? – et hefte om kjønn og identitet* (av skeiv ungdom) ikke sidetall i heftet. URL: skeivungdom.no.ezdeal.no/nor/content/.../Vanskelig%20å%20kjønne.pdf [Lesedato 18.10.09]

Antagelsen om at kjønn er noe iboende, og at kvinner og menn har en grunnleggende forskjellig kjønnsidentitet og seksuell identitet, har lenge vært selve essensen i forståelsen av kjønn. Med poststrukturalismen ser vi at disse forestillingene om kjønn oppheves, gjennom en problematisering av relasjonen mellom språk og virkelighet, og subjekt og objekt, og man tenker seg ikke lenger at det finnes noen faste eller enhetlige størrelser.⁷⁹ En slik forståelse har i sin tur medført nye tilnærminger til kjønn. Når kjønn ikke lenger forstås som noe essensielt, åpner muligheten seg for å se det feminine og maskuline ikke nødvendigvis avhengig av de biologiske størrelsene (Bondevik et al.2007: 51ff).

I Wilsons oppsetning er ikke Mackie i *gjennomført* drag. Dragaspektet blir uttrykt gjennom sminke, platinableket, bakovergredd hår og måten han går og gestikulerer på. Kostymet hans er en tradisjonell smoking, og når han tar av seg jakken og slenger den over ryggen, ser vi at han er iført korsett (under). Dragaspektet i *Tolvskillingsoperaen* fremstår tilsynelatende kun som en artig estetisk vri, men slik jeg ser det, legger den begjæret en ny dimensjon: I *Hallikballaden* (og forestillingen for øvrig) blir (grådigheten i) begjæret maskeres som et spill og en iscenesettelse.

Dette kan knyttes til Judith Butlers (1990) påstand om at kjønn er en diskursiv effekt: I drag blir fokuset på å *gjøre* kjønn sentralt. I Wilsons oppsetning av *Tolvskillingsoperaen* sementeres og overdrives de stereotype forestillingen om hva som er kvinne og hva som er mann, for så å brytes. Wilson spiller på våre forventninger, for så å bryte dem. Butler peker på at den kjønnede kroppen ikke er en essensiell kategori, men derimot en skiftende grense: "The body is not a 'being', but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy." (Butler 1990: 139). Det å forstå kjønn som en "skiftende grense" er interessant i lys av fremstillingen av det seksuelle begjæret.

At Mackie opptrer i kvinneuttrykk medfører at betydningen av kjønnsspillet mellom ham og Polly, og han og Jenny, endrer seg. Når Mackie ikke lenger *ser ut* som en mann, blir uttrykk og opptreden ikke lenger det samme, og følgelig endres også relasjonen til de andre karakterene. Interessant er det imidlertid at i Wilsons oppsetning er det *kun* publikum som

⁷⁹ Poststrukturalismens kjønnsforståelse(r) har vært kritisert fra flere hold. Kritikken går spesielt på at subjektets posisjon problematiseres – og forsvinner. Toril Moi. Andre igjen har problematisert den tilsynelatende kjønnsdikotomien kvinne/mann likevel sementeres selv om grensene skiftes/forskyves, fordi det er den de tar utgangspunkt i når de skal beskrive en antiessensiell kjønnsforståelse.

eventuelt ”reagerer” på dragingen. At Mackie er iført drag affekterer ikke de andre karakterene (i den grad det er noe å bli affektet av). Hans kroppslige iscenesettelse blir ”oversett”. Ved å erstatte den ”tradisjonelle”, maskuline Mackie’n med en ”drag queen”, innfører Wilson ytterligere en scenisk Verfremdung i sin oppsetning. Den tradisjonelle mannsrollen blir dobbelt invertert ved at Mackie biologisk er en mann, og samtidig iscenesetter seg som en kvinne – en kvinne ”alle” kan se at ”egentlig” er en mann.⁸⁰ Dragen fungerer således som en scenisk illusjon som etableres gjennom en fiksjonskontrakt: Publikum vet at dette *er* en mann, men vi går med på at et skal *forestille* en kvinne. Imidlertid går vi ikke med på at det *er* en kvinne, men derimot en mann som *iscenesetter* seg en kvinne. Illusjonen blir dermed dobbelt brutt ved at det legges til et ekstra fiksjonslag som ”peker på” at det er fiksjon. I lys av Butlers påstand om at iscenesettelsen av kjønn vil igjen opprettholde de vante kjønnskategoriene og et heteronormativt begrepsapparat. Denne *metakoden* vil med andre ord legge føringer på hva som er virkelig og hva som er illusjon. I Wilsons oppsetning ligger derfor ”fascinasjonen” i fraværet av fiksjon, eller rettere sagt i *desillusjonen*.

Et ”queert” musikalsk begjær

Det musikalske uttrykket endres implisitt i takt med Mackies iscenesettelse. Butler (1993) påstand om at kjønn er *performativt* kan overføres til en musikalsk sammenheng. Når Mackie opptrer i drag, forskyves også det musikalske uttrykket, og således også den musikalske fremstillingen av det seksuelle begjæret. Forskjellen ligger i at både saksofon og tango i utgangspunktet konnoterer seksualitet i den ”heteronormative” *Tolvskillingsoperaen*, men med en Mackie i drag, blir også det musikalske uttrykket affektet. Fra en hermeneutisk forståelse påvirker musikken hvordan vi leser Mackies begjær, men Mackie påvirker også hvordan vi leser den musikalske fremstillingen av begjæret. Kerman peker også på dette: ”Characters do not have to be consistent; music can suggest subtle ambiguities that may be central to the dramatist’s purpose. It can also subvert the characters, making them seem not merely inconsistent but actually inconceivable”. (Kerman 1988: 218)

Tilsynelatende kan det synes som om den inverterende maskulinitet og de seksuelle overtonene som representeres scenisk i denne sangen, går på bekostning av begjæret som en

⁸⁰ Jeg vil understreke at kategoriene ”tradisjonell mann” og ”tradisjonell kvinne” i denne oppgaven betegner i denne oppgaven hva som i fortsatt er den ”gjengse” forestillingen om kjønnene. Som en personlig bemerkning er min oppfatning av kjønn og kjønnsroller (uansett om de leses ut fra et poststrukturalistisk perspektiv eller ikke) at de alltid innebærer en grenseforskyvning.

lengsel eller et driv. *Hallik-balladen* blir en ytring mer enn et emosjonelt uttrykk, og står opptrer således i tråd med Brecht og Weills forestillinger om at teater skal stimulere til refleksjon, enn å gå inn i en ”passiv rustilstand” – for å bruke Skjellstads formulering (1983: 51). Men snarere enn å se på det eksplisitte seksualiserte uttrykket, bidrar sangen også til en refleksjon rundt det seksuelle begjæret som en meningsbærende faktor og motivasjon for eksistens. Basert på en argumentasjon om at også ”Mannen har følelser”, kan begjæret således knyttes til en mindre ”aggressiv” eller pågående form av det seksuelle begjæret. I den grad en skal problematisere en så tilsynelatende enkel karakter som Mackie er, kan en kortfattet driste seg til å nevne at hans fremtreden i seg selv muligens utgjør en refleksjon hos leseren. Mackie representerer ”alt” det en mann (person) *ikke* bør være: Grådig, hensynsløs og hovmodig. I tråd med Brechts mål om at tilskueren skal reflektere over stykkets budskap, blir derfor Mackie en representant for det kyniske. I det store og hele har opera, musikkteater, teater – og alle andre genre som faller inn under det audiovisuelle sceniske dramaet – sentrert om en slik tematisering. Det finnes så klart unntak, men ikke mindre stiller Mackie seg i rekken av mannlige forførere: Valmont, Casanova og Don Juan. Mackie spiller også et spill – forførelsens spill.⁸¹

⁸¹ Jf. Stene-Johansen (1998)

TREDJE TABLÅ: DET SELVUTSLETTENDE BEGJÆRET

*I like the Fox shall grieve,
Whose Mate hath left her Side,
Whom Hounds from Morn to Eve,
Chase o're the Country wide.
Where can my Lover hide?
Where cheat the weary Pack?
If Love be not his Guide,
He never will come back!*

(The Beggar's Opera ⁸²)

SALOMO-SONGEN

I *Salomo-songen* synger Jenny om forgjengeligheten ved alle ting. Sangen er en "song" som består av fire vers. De fire versene omhandler klassiske dyder: visdom, skjønnhet, mot og kjærlighet. De tre første dydene knyttes opp mot kjente historiske personer som i sin samtid og i ettertid har blitt oppfattet som rebelle.

Første vers blir knyttet til Kong Salomo. Salomo er en skikkelse i Bibelen som ble ansett for å ha vært den klokeste av alle konger som har levd. Ifølge Bibelen gav Gud Salomo visdom og innsikt slik at han best kunne tjene folket sitt. Men Salomo ble grådig og hovmodig, og kunnskapen hans førte til hans forfall: "Kor stor og vis var Salomo! /Men sjå, ein stund før soleglad/ såg alle klart kor høg ein pris/ han gav for all visdommen, så det er bra/ for deg om du slepp å bli så vis".

Andre vers handler om Kleopatra – den mest berømte herskeren i det antikke Egypt. Kleopatra var kjent for sin skjønnhet, og brukte den til å vinne posisjon. Hun allierte seg med Cæsar og Antonius - to av dens tids mektigste menn - ved å forføre dem. Det ble mange

⁸² Gay, John (1728): *Beggar's Opera*, side 61

kamper om makten om å bli Romerrikets keiser. Til sist skjønte Kleopatra at slaget var tapt, og hun tok livet sitt. ”Kor stor og rikt var Babylon!/ Men sjå, ein stund før soleglad/ så alle klart at venleik kan/ bli kjøp for dyrt, så derfor er det bra/ om folk deg mindre vakker fann”. I tredje vers synger Jenny om Julius Cæsar. Cæsar la grunnlaget for opprettelsen av keiserdømme i Rom. Med dristighet og mot erobret han store områder av nåtidens Frankrike og Belgia. Han utnevnte seg selv som diktator, og gjennomførte flere politiske og sosiale reformer. Han var ikke like populær hos alle, og ble til sist drept av en av sine nærmeste, Marcus Junius Brutus: ”Og sjå, ei stund før soleglad/ såg alle klart at djervskap fort/ kan føre til fall, så det er bra/ for deg om ditt mot er mindre stort”.

Det siste verset handler om Macheath: Så lenge han røver og plyndrer blir han ansett som en mektig mann, men så blir hjertet *hans* ”satt i brann”. Det at han tenker med ”feil hode” resulterer til sist i at han går i sin egen felle - i likhet med de andre skikkelsene i sangen.

Dydenes laster

Salomo-songen er en song (som fremgår av tittelen) i fire vers med forstrofe og refreng. I forstrofene presenteres de ulike skikkelsene, mens refrengene forklarer årsaken til skikkelsenes forfall. Hadde ikke Salomo vært så vis, hadde han kanskje heller ikke hatt mulighet til å utnytte sin visdom negativt. Om Kleopatra ikke vært så vakker, hadde hun kanskje ikke hatt så mye besvær. Hadde ikke Cæsar vært så dristig i sine planer, kan det hende han ikke ville bli felt av en av sine egne. Og hadde ikke Mackie vært så hensynsløs i sin omgang med damer, ville det heller ikke til sist falt tilbake på ham selv. Sangen er således moralistisk situert, og belyser dydenes negative aspekt: Hvis man utgir seg for å være noe mer eller noe annet enn det man er, går det bare tilbake på en selv.

Musikalsk er det ikke store forskjeller mellom forstrofe og refreng. *Salomo-songen* fremstår dermed som en musikalsk helhet,⁸³ og skiller seg således fra flere av de andre ”songsene” i *Tolvskillingsoperaen*. Jenny blir akkompagnert av et harmonium (tråorgel) som spiller jevne åttendeler gjennom hele verset, og har en melodilinje følger solisten.⁸⁴ Akkompagnementet bidrar ikke eksplisitt til tolkning av teksten; akkompagnementet er veldig enkelt og likefrem, og ligger som en ”bakteppe”.

⁸³ Hofstad (1982) påpeker også dette i sin hovedfagsoppgave.

⁸⁴ Partitur, *Tolvskillingsoperaen*. Nr18. *Salomosong*.

I Telle sin oppsetning av *Tolvskillingsoperaen* var det kun pianoakkompagnement til samtlige av sangene.

Dette medfører at tekstens betydning blir fremhevet. De tre første versene har helt likt akkompagnementet, noe som setter det tekstlige innholdet i en helhet: Disse versene refererer alle til kjente, historiske personer og musikken bidrar til således til å ”forene dem”. Musikalsk sett skiller det siste verset seg litt ut: ⁸⁵ Åttendelene i akkompagnementet synkoperes, og melodilinjens legges en oktav ned, men følger fortsatt solisten. Harmoniene blir her også fyldigere. Dette medfører at uttrykket blir mer alvorlig, mer komplekst.

Det selvutslettende begjæret

Dette kapitlet handler om det selvutslettende begjæret. Å være selvutslettende innebærer kort og godt å tilfredsstille alle andre enn en selv ved å utsette sine egne behov. Det selvutslettende begjæret vil muligens fremstå som en innbyrdes motsetning: Å begjære noe er å ønske seg noe, og det selvutslettende begjæret blir således en utsettelse eller undertrykkelse av egen nytelse. Kjønnss forsker Agnes Bolsø (2003⁸⁶) leser begjæret som en lengsel etter noe utenfor oss selv. Begjæret kan være en lengsel etter en annen person, en ting eller en ens eget ego i en annen. For Bolsø innebærer dette å forankre begjæret i nytelsen og i tapet av det som gav oss nytelse. Nytelsen representerer noe vi har mistet og som vi lengter etter.⁸⁷

Det selvutslettende begjæret ligger ikke eksplisitt i *Salomo-songen*, men må ses i sammenheng med temaet i sangen. I *Salomo-songen* peker Brecht på forgjengeligheten ved samfunnets verdier ved å personifisere dem. Det er det siste verset som er utgangspunktet for tolkningen av det selvutslettende begjæret.

Det siste verset handler *tilsynelatende* om Mackie, men det kan også tolkes på en annen måte. For å belyse dette, velger jeg her å referere til Brechts egen bearbeidelse av teksten. For mens det hos Vesaas står: ”Og no, no ser De herr Macheath.”⁸⁸, skriver Brecht: ”Und nun seht ihr Macheath *und mich*”.⁸⁹ I Brechts tekst inkluderes altså også Jenny, og dette innebærer at man, etter min oppfatning, også kan forstå dette verset som *Jennys* selvransakelse; hun synger om

⁸⁵ Det tredje verset i *Salomo-songen* er utelatt i partituret, så mine beskrivelser tar utgangspunkt i en innspilling på cd fra 1958 med Lotte Lenya som Jenny. *Die Dreigroschenoper*, CBS MK 42637. Phillips.

⁸⁶ Bolsø, Agnes (2003): *Heteroseksuelt spillerom*

URL: <http://kjoenn.maktutredningen.no/aktuelt/699> [Lesedato 16.12.09]

⁸⁷ Bolsø forstår nytelse som en kroppslig erfaring, men nytelsen er ikke kun seksuelt fundert. Bolsø(2003) trekker her på Freuds teorier om det seksuelle objektet, og knytter begjæret direkte opp mot subjektets psykologiske strukturer. (ibid.)

⁸⁸ *Salomo-songen*, fjerde vers.

⁸⁹ Den tyske teksten av *Salomo-songen*(min utheving). URL:

<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/s/salomonsong.shtml> [Lesedato 12.01.10]

seg selv. Dette verset blir således en kommentar til Jennys egen situasjon der hun referer til seg selv i tredje person. Jenny plasserer seg dermed inn i rekken av historiske personer ved å sidestille seg selv med Salomo, Kleopatra og Cæsar. Begjæret etter å være klok, vakker og modig representerer på mange måter ønsker om å bli anerkjent. Og i siste verset trekker hun en parallell mellom seg selv og de andre skikkelsene: ”Og sjå, ein stund før soleglad/ såg alle klart at elskhug brått /kan føre oss til fall, så det er bra/ for deg om du elskar mindre heitt.” Å elske er *også* en” risikosport”.

Interessant her er det dessuten at det tekstlige innholdet synes å ligge over Jennys intellektuelle nivå. Klokskapen, samt hennes kjennskap til historiske personer, indikerer at dette er Brechts monolog til publikum. Kerman (1988) belyser også dette: ”Not so infrequently, opera characters are presented at one moment in ways that can not be squared with what we know about them from other moments.” (Kerman: 1988: 218). Et tilsvarende episk grep finner vi også hos William Shakespeare. Jan Kott (1995) peker på at Helenas monolog i *En Midsommernattsdrøm* ligger langt over hennes intellektuelle nivå; det er Shakespeare som taler gjennom Helena. (Kott 1995: 83). For fremstillingen av det selvutslettende begjæret tilfører dette episke grepet en ekstra dimensjon ved tolkningen. At det er Brecht som taler gjennom Jenny er kanskje ikke den viktigste faktoren i min tolkning, men at Brechts stemme så direkte blir personifisert gjennom Jenny bidrar til å ”legitimere” hennes utsagn om kjærligheten, eller rettere sagt: *tapet* av kjærligheten.

Sosialviktorsianske ettervirkninger

Det selvutslettende begjæret i *Salomo-songen* henger sammen med Jennys posisjon og status i samfunnet; hun befinner seg *utenfor* samfunnet. Jenny er trippelt undertrykt: hun er ikke-borgerlig, hun er kvinne *og* hun er prostituert. Som prostituert overskrider hun de innforståtte sosiale, moralske og lovlige grensene som gjelder for de anstendige borgerne. Hun personifiserer det fortrenge i det borgerlige samfunnets dobbeltmoral, og hennes rom – hennes ”bule” – blir en sone hvor lystene blir forvist til. Prostitusjon representerer et ikke bare et brudd med noen kulturelt innstiftede konvensjoner; seksualiteten var et tabuisert område, og må ses i sammenheng med den tiden *Tolvskillingsoperaen* opptrer i.

På slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet regjerte en oppfatning om at seksuell aktivitet var noe som mennene hadde funnet på og hadde glede av, men som kvinnene bare

måtte *finne seg i* – den såkalte ”seksualviktorianismen”. Tabuene knyttet til seksualitet var mange, og det fantes romslige regler for hva som var grovt eller uanstendig. Seksualitetens plass skulle være innenfor husets fire vegger – med gardinene trukket for. Seksualiteten ble ”sperret inne”, og kan kun leves ut av den ekteskapelige familien. Som den Foucault (1975) beskriver: ”Man tier om kjønnet. Det legetime og avledende paret blir lov”(Foucault 1975: 13). Han sier videre at dette tvinger seg fram som en modell, som gjeldene norm.(Ibid.13ff) Denne undertrykkelsen medførte likevel enkelte innrømmelser, og man ble tvunget til å gi rom for forbudte ekteskapelige omgangsformer: På horehusene og den private klinikken. Dette bidro i sin tur til å opprettholde forbudet; horehusene var forbudets, ikke-eksistensens og taushetens hus. ”Alle” visste om det, men ”ingen” snakket om det; seksualiteten ble dekket til og forkledd etter alle kunstens regler (Foucault 1975: 14 ff). Denne såkalte ”seksualviktorianismen” henger tett sammen med en annen myte: ”sosialviktorianismen”.⁹⁰ Sosialviktorianismen går ut på en generalisering av seksualviktorianismen, slik at den ene logisk sett innbefatter den andre. Dette impliserer en påstand om at seksualitet var gjennomsyrende i samfunnet i den forstand at den, ved å være tabuisert, fikk større oppmerksomhet enn det som i utgangspunktet var ønsket. (I og med at det ble så stort fokus på hva man *ikke* skulle snakke om.) (Foucault 1975)

Jenny er selv målet for (eller hvertfall middelet for å tilfredsstille) ”kundenes”, og i dette tilfellet Mackies - begjær. Ifølge litteraturviter Unni Langås (2004) karakteriseres denne relasjonen ut fra et asymmetrisk maktforhold, der kvinnen (den prostituerte) er den dominerte (2004: 148).⁹¹ Ut fra et markedsøkonomisk perspektiv påpeker Langås at den prostituerte kvinnekroppen i litteraturen ofte blir iscenesatt som en *vare*; ikke kun gjennom mannens begjærende blikk, men også som ”fetisjert ikon for kvinnens egen narsissistiske nytelse”(2004:156). Kvinnene blir med andre ord ”konsumenter av sin egen kropp” (Ibid.), mens ”kapitalismens menn høster gevinsten”(Ibid.). Langås belyser hvordan denne forhandlingen – som tilsynelatende er en ”vinn – vinn – situasjon” for begge parter – til sist slår tilbake på kvinnen.(Ibid.) Prostitusjon av latin *prostitutio* betyr ”å by seg frem”, og det er dette Jenny gjør, i dobbelt forstand: Hun blottlegger seg både kroppslig og emosjonelt, og dette medfører hennes selvutslettelse – hun gir av seg selv, men får ingenting tilbake.

⁹⁰ Begrepene er hentet fra *Materialisten* (nr.3, 1979) i ”Sagakvinner og sosialvictorianarar – Kvinnehistoriske observasjoner” av Kåre Lunden.

⁹¹ Langås knytter denne påstanden til sin analyse av *Albertine* av Christian Krogh i artikkelen ”Forførelsens former: Mannlig begjær hos Kielland og Lie” i *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. (2004)

Bolsøs (2003) forståelse av begjæret kan belyse fremstillingen av begjærsmotivet hos Jenny. *Salomo-songen* tematiserer indirekte en kjærlighetssorg - og et tap. Og dette kan, slik jeg ser det, også leses som en selvutslettelse av begjæret. Det følelsesmessige engasjementet som ligger i denne sangen opptrer først og fremst gjennom de meningsstrukturene Jenny bærer med seg - en fundamental forbindelse mellom forelskelse, fravær og tap som konstituerer Jennys selvutslettende begjær.

Mimetisk begjær

Ifølge filosof og litteraturviter René Girard (1976) karakteriseres begjæret først og fremst ved at det er *mimetisk*. Mimesis (av gresk (og betyr) ”imitasjon” eller ”etterligning”) er det noe av det mest grunnleggende ved et menneske. Girard påpeker at begjæret motiveres ut fra hvordan det etterligner virkeligheten, eller hvordan den begjærende antar at virkeligheten er. Han påpeker at begjæret oppstår ut fra en antagelse om at noen *andre* også begjærer dét en selv begjærer. Hvis begjærsobjektet – det være seg en person, en ting eller en abstrakt figurasjon – ikke også er begjært av andre, er det ingen vits i å begjære det. Girard hevder altså at begjæret ikke kan knyttes til en gjenstands egenverdi: Man begjærer ikke et objekt eller en abstrakt figurasjon fordi dette i seg selv har en egenverdi, men derimot fordi det er attraktivt for andre; man begjærer noe fordi det også begjæres av andre. Begjæret formes, med andre ord, i forhold til andres begjær. Girard forfekter videre at begjæret manifesteres i skjæringspunktet mellom det tilgjengelige og det utilgjengelige begjærsobjektet: Man ønsker det man ikke kan få. Begjæret eksisterer kun så lenge det ikke er oppfylt, i det øyeblikk begjæret oppfylles mister objektet sin verdi (Girard 2008: xv-xvi, 246ff).

Jenny reflekterer et selvutslettende begjær ved at hun emosjonelt sett er tilbakeholden og underkastende. Hun fyller sine behov og lengsler ved å fortsette som før. Hun bekrefter seg selv via negasjon, og opprettholder således sin integritet. Hennes begjær kan derfor aldri bli fullkomment, fordi hun bare kan få *den* hun begjærer, og ikke *det* hun begjærer: Hun kan få Mackie, men hun kan ikke få hans kjærlighet, anerkjennelse eller omsorg. Likevel gir hun avkall på det fullkomne, hun godtar å være sårbar, samtidig som hun både aksepterer og kjemper mot deres relasjon.

Hvorfor klynger Jenny seg likevel til Mackie? I en mimetisk kontekst (”Girardisk” kontekst) er svaret enkelt: besvart kjærlighet dreper begjæret, avvist kjærlighet styrker det. Jenny elsker

den nedlatende likegyldigheten Mackie møter henne med. Denne mekanismen blir (indirekte) bekreftet gjennom hele *Tolvskillingsoperaen*, men blir bare italesatt og eksplisitt fremstilt i siste refreng i *Salomo-songen*: ”Og sjå, ein stund før soleglad/ såg alle klart at elskhug brått /kan føre oss til fall, så det er bra/ for deg om du elsker mindre heitt.”⁹²

⁹² *Salomo-songen*, fjerde vers.

EPILOG: LYST, LIDENSKAP OG LIDELSE

Hovedperspektivet i denne oppgaven har vært å avlese hvordan *Tolvskillingsoperaen* fremstiller begjærsmotivet. Jeg valgte å belyse tre ulike former av begjæret: Maktbegjær, seksuelt begjær og det selvutslettende begjæret.

Jeg har sett på hvordan *Tolvskillingsoperaen* fanger opp, reflekterer og fortolker disse formene av begjæret ved å belyse sammensetninger av teksten og de musikalske virkemidlene i en episk-dramaturgisk kontekst.

Innledningsvis presiserte jeg at jeg ikke ville gi noen fullstendig analyse av *Tolvskillingsoperaen*, verken tekstlig, musikalsk eller scenisk, og jeg valgte å trekke ut elementer som jeg mener bidrar til å belyse hvordan begjærsmotivet.

Utgangspunktet for min tolkning av begjæret har vært tre ulike oppsetninger jeg har sett av *Tolvskillingsoperaen*. Jeg har ikke referert til disse i oppgaven, for utenom Wilsons oppsetning i kapitlet om det seksuelle begjæret. Dette har vært et bevisst valg; å tekke inn aspekter knyttet til scenografi, koreografi, regigrep og skuespillernes egne tolkninger ville blitt for omfattende – i og med at siden jeg skulle belyse både maktbegjær, seksuelt begjær og det selvutslettende begjæret. I analysen valgte jeg videre å personifisere de ulike formene av begjæret ved å knytte dem til hver ”sin” karakterer(type).

I **første tablå** undersøkte jeg maktbegjæret med utgangspunkt i to sanger fremført av Polly: *Sjørøvar-Jenny* og *Barbarasongen*.

Maktbegjæret i *Tolvskillingsoperaen* uttrykkes først og fremst gjennom Pollys iscenesettelse av seg selv som sitt alter ego. I sine opptredener med *Sjørøvar-Jenny* og *Barbarasongen* avdekker hun andre sider ved seg selv enn hun gjør ellers i stykket. Hennes ”spill-i-spillet” blir således en manifestasjon på at hun ikke bare ønsker selvstendighet, hun ønsker seg mer makt. Gjennom hennes opptredener transformeres hennes posisjon fra å være ”tiggerdatter” til å være ”sjørøverdronning” eller ”røverbrud”.

Musikalsk fremstilles dette seg først og fremst gjennom hvordan de musikalske virkemidlene underbygger eller fortolker begjæret som ligger i teksten.

I **andre tablå** så jeg på hvordan det seksuelle begjæret fremstilles. Røverkongen Mackie, som både begjærer kvinner og sin egen status i samfunnet, ble analysert med utgangspunkt i *Balladen om det seksuelle slaveri* og *Hallik-balladen*.

har dette kapitlet belyst Mackie som en forfører. Ved å trekke inn begrepet ”intermusikalitet”, har de musikalske karakteristikene - representert ved saksofonen og tangorytme - i stor grad bidratt til å kommentere det seksuelle begjæret i *Hallik-balladen*. Musikken har gått i dialog med teksten, og således underbygget den. Det seksuelle begjæret er også belyst gjennom Fru Peachums referanser til Bibelen og gjennom *Det seksuelle slaveriets* konnotasjoner til salmen.

I dette kapitlet ble også det sceniske vektlagt i stor grad gjennom belysningen av betydningen av Mackie i drag. Med utgangspunkt i forholdet mellom *presentasjon* og *representasjon* har kapitlet belyst hvordan det seksuelle begjæret reflekteres på ulike måter, og hvordan det fortolkes etter hvordan vi leser det.

I **tredje tablå** spilte Jenny hovedrollen, og hennes relasjon til Mackie var utgangspunktet for hvordan det selvutslettende begjæret blir fremstilt i *Salomo-songen*. Sangen belyser forgjengeligheten ved alle ting, og kapitlet knyttet hennes begjær opp mot kjærligheten og tapet av kjærligheten. Jenny ble også representert i det **andre tablået**, hvor hun direkte ble fremstilt som et offer. Når hun skriver seg inn i siste verset i *Salomo-songen*, sidestiller hun seg med Kong Salomo, Kleopatra og Cæsar. Jenny manifesterer dermed sin egen forgjengelighet, og samtidig reflekterer det hennes eget nederlag.

Musikalsk er *Salomo-songen Jennys* eget alter ego; underdanig og reservert. Musikken bidrar således til å underbygge hennes selvutslettelse; den spinner videre uansett – akkurat som Jenny gjør.

Livets løgner

Tolvskillingsoperaens grunnleggende konflikt er karakterens dobbeltmoralistiske holdning. På hver sin måte forfekter Polly, Mackie og Jenny en moral som står i motsetning til måten de forvalter sine liv på - det er deres begjær som styrer dem. Ved hjelp av intertekstualitet,

intermusikalitet og satiriske virkemidler forteller Brecht og Weill en historie om hvordan begjæret er motivasjonsfaktoren for Polly, Macheath og Jenny.

I *Tolvskillingsoperaen* er ironien over den menneskelige fasade og dobbeltmoral helt fundamentalt både som uttrykksform og tematikk, og blir utgangspunktet for å avdekke karakterenes begjær. Likevel avdekkes dette i ganske uklare hjørner, og dette skyldes først og fremst at det meste i *Tolvskillingsoperaen* overdrives, forstørres og karikeres. I tillegg skjuler karakterene seg bak masker og forkledninger: De spiller alle et spill, men alle er likevel klar over at de spiller.

Ironien uttrykker i stor grad representasjonsproblematikken vi finner i alle karakterene i *Tolvskillingsoperaen*. Dette begrunner jeg med at karakterene i stykket fremstilles dynamisk. Begrepet dynamisk viser her til hvordan karakterene i interaksjon gjennomgår en maktposisjonell utvikling gjennom stykket. Denne dynamiske prosessen avdekkes imidlertid kun som en ”usynlig handling” gjennom episke virkemidler både i tekst og musikk.

Det er blitt sagt at Brecht så på samfunnet uten illusjoner; han ville legge faktiske forhold på bordet. Og min oppfatning er at dette ikke kun innebærer en fremstilling av *samfunnets* (og dets enkeltindividers) dobbeltmoral, men også et ”budskap” om empati – ved å fremstille antipati. I seg selv er ikke dette kun min egen påstand; påstanden peker tilbake på stykkets mest kjente sitat – som også er nevnt i introduksjonen: ”Først kjem maten, sidan vår moral”. ”Maten” behøver ikke nødvendigvis bety ”mat” som sådan. Slik jeg i denne oppgaven har forstått Brecht, betegner ”maten” våre behov, det vi begjærer, – det være seg makt, seksualitet eller kjærlighet. Og det er nå disse behovene er dekket at vi kan reflektere over dem. Det er først da man kan være moralistisk, eller rettere sagt: dobbeltmoralistisk.

Selvfølgelig kan *Tolvskillingsoperaen* også analyseres ut fra andre motiver enn begjærsmotivet. *Tolvskillingsoperaen* presenterer en tilsynelatende enkel historie, men har mange mulige utganger. Som jeg refererte til innledningsvis i oppgaven, sier Robert Wilson: ”Det som interesserer meg ved Brechts teater, er rommet ”bakenfor”: Gjemt bak teksten står den mest subtile ironi, bak historien står ideen, bak menneskene står historien, bak rommet finnes spenningen.” I ”rommet” *Tolvskillingsoperaen* opptrer i finnes det mange åpninger, og begjæret er én av dem. Spenningen ligger i hvordan stykket, med sin tilsynelatende enkle handling, kan ha et så stort tolkningsrom. Likevel er *Tolvskillingsoperaen* eksplisitt i sitt

uttrykk, og setter en ”dagsorden” allerede i prologen. Mackie sammenlignes med en hai, og haien har hvite tenner som den viser skinnende hvite. Bedraget blir uttalt og setter en narrativ føring på resten av stykket.

Og tilsammen siger disse Drømme os: vogt dine Tanker, vogt dine Lidenskaber, du, som gaar der sikker ved din Elskedes Side; de kan skyde en Blomst, kaldet ”Kjærlighed i Lediggang”, som forvandler dig, før du vet Ordet af!

Bjørnstjerne Bjørnson ⁹³

⁹³ Sitert i programmet til *En Midsommernattsdrøm* på Nationaltheatret 2009.

LITTERATUR:

- Beauvoir, Simone de (2001[1949]): *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag
- Bjørneboe, Jens (1976): *Om Brecht og Om Teater*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Blom, Erik (1990): "Three-groats opera" I Kurt Weill. *The Threepenny Opera* Stephen Hinton. New York: Cambridge University Press.
- Bondevik, Hilde og Rustad, Linda (2006): "Humanvitenskaplig kjønnsforskning" i *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Lorentzen & Mühleisen (red), Oslo: Universitetsforlaget, s. 42 -62.
- Brecht, Bertolt (1992), *Tolvskillingsoperaen*, gjendiktning av Haldis Moren Vesaas. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Calico, Joy O. (2008): *Brecht at the Opera*. Berkeley: University of California Press.
- Dahlhaus, Carl (1989): "What is a musical drama?" I *Cambridge Opera Journal*. 1,2., s. 95-111
- Engelstad, Fredrik (2005): *Hva er makt?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Evans, Michael (2006): *Innføring i dramaturgi. Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen akademiske forlag.
- Foucault, Michel (1995[1976]): *Seksualitetens historie*. Oversettelse, forord og etterord ved Espen Schaanning. Oslo: Exil.
- Gay, John (1729 [1973]) *The Beggar's opera*. New York: Dover Publications, Inc.
- Girard, René (2008): *Mimesis and Theory. Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*. California: Stanford University Press.
- Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Holvik og Annabella Skagen (2005): *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Goffman, Erving (1974 [1959]): *Vårt rollespill til daglig*. Oslo: Dreyer.

- Hinton, Stephen (1990): *Kurt Weill, The Threepenny Opera*. New York: Cambridge University Press.
- Hofstad, Turid (1982): *Musikk i episk teater – En analyse av Brecht/Weill: Die Dreigroschenoper*. Hovedfagsoppgave, Musikkvitenskapelig Institutt, Universitetet i Trondheim, våren 1982.
- Holen, Arne, (1983): "Veien til Tolvskillingsoperaen. Utviklingen av Kurt Weills stil på 1920-tallet" i *Musikk og politikk med Eisler, Weill og Brecht*, Bjørkvold & Holen (red), Oslo: Universitetsforlaget, s. 11-46
- Huitfeldt, Birgitte Midttun (2007): "En italiener i Amerika". *Vagant*, nr 1.
- Kerman, Joseph (1988 [1956]): *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Kott, Jan (1995): *Shakespeare – Vår samtidige*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Langås, Unni (2004): *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Lunden, Kåre (1979): "Sagakvinner og sosialvictorianarar – Kvinnehistoriske observasjonar" i *Materialisten*, nr.3, 1979.
- Nietzsche, Friedrich (1997[1886]): *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*. New York: Dover Publications, Inc.
- Paglia, Camille (2001): *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*. London: Yale Nota Bene book.
- Rosenberg, Tiina (2000). *Byxbegär*. Gøteborg: Anamma.
- Skyllstad, Kjell (1983): "Musikk som kritikk. Kurt Weill." i *Musikk og politikk med Eisler, Weill og Brecht*, Bjørkvold & Holen (red). Oslo: Universitetsforlaget, s. 47-61.
- Stene-Johansen, Knut (1998): *Forførelsens historie*. Oslo: Spartacus Forlag AS.

Musikalske kilder:

Weill, Kurt: Die Dreigroschenoper. Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London

Elektroniske kilder

Bolsø, Agnes (2003): *Heteroseksuelt spillerom*. Innlegg på konferansen 'Kjønnsmakt i Norden', Oslo, 12. og 13. juni 2003. Workshopen 'Pornografisering av det offentlige rom'.

URL: <http://kjoenn.maktutredningen.no/aktuelt/699>

Gran, Anne Britt (2000): *Arven fra Brecht*. Oppgitt prøveforelesning til dr.philos. graden i teatervitenskap holdt ved Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo, 27. oktober 2000. URL: <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/22001/arven-fra-brecht-proeveforelesning-for-dr-philosgraden-av-anne-britt-gran.html?L=0>

Grande, Per Bjørnar: *Begjær og etterligning* i "Girardstudies". (Årstall ikke oppgitt.)
URL: http://www.girardstudies.com/www.girardstudies.com/Begjaer_og_etterligning.html

VEDLEGG

SAMMENDRAG AV TOLVSKILLINGSOPERAEN

Første akt

Stykket starter i Jonathan Jeremiah Peachums butikk. Han har en nokså uvanlig forretning - han er sjefen over Londons tiggere. Peachum lærer opp tiggere til hvordan de kan få best mulig sympati og hvordan de kan oppnå best mulig fortjeneste, og han utstyrrer dem med ulike ”hjelpemidler” som får dem til å fremstå som enda mer stakkarslige. I retur mottar han en del av gevinsten tiggerne klarer å lure til seg. I første scene oppdager Peachum en ny tigger sammen med sin kone, Celia Peachum, og Peachum gir han noen tips og råd. Når tiggeren har dratt, oppdager de at deres datter, Polly, ikke har sovet hjemme sist natt.

I andre scene befinner vi oss i en tom stall der Polly skal gifte seg med forbryterkongen Macheath, så snart gjengen hans har stjålet og brakt inn møbler og mat til feiringen. Stemningen er god, og alt som mangler er litt underholdning. Og siden ingen av gjengmedlemmer kan bidra med noen passende innslag, reiser Polly seg opp og synger sangen om Sjørøver-Jenny – til de andres store forbløffelse. Når Polly har sunget ferdig ankommer politimesteren Tiger Brown. Gjengen til Mackie blir nervøse, men det viser det seg å ikke være noen grunn til. Brown og Mackie er gamle venner, og har tidligere tjenestegjort sammen i krig. Brown har, som en vennetjeneste, dessuten hindret Mackie fra å bli arrestert alle disse årene.

I tredje scene kommer Polly hjem til sine foreldre, og kunngjør at hun har giftet seg med Mackie med å synge *Barbarasongen*. Foreldrene blir rasende, men Polly står på sitt og forteller dem om Mackies vennskap med politisjefen, som de kan bruke til sin fordel.

Andre akt

Polly forteller Mackie at faren hennes vil ha ham arrestert. Polly er bekymret, og Mackie blir til slutt overbevist om at Peachum har nok innflytelse til å få ham fengslet og han velger å forlate London. Mackie gir Polly instruksjoner om hvordan hun kan styre forretningene hans mens han er borte.

Mackie, som ikke klarer å styre seg, drar innom sitt faste bordell, før han forlater byen. Der møter han ekskjæresten sin, Jenny. De synger *Hallik-balladen* om deres dager sammen på bordellet. Det Mackie imidlertid ikke vet, er at Fru Peachum har bestukket Jenny til å angi ham. Og til tross for Browns unnskyldninger, er det ingenting han kan gjøre og Mackie må i fengsel.

Mackie er nå i fengsel, og Polly og en annen venninne av ham, Lucy (Tiger Browns datter), dukker opp samtid for å besøke ham. De vet ikke om hverandre, og begynner å krangle. Polly drar, og Lucy hjelper Mackie å rømme.

Når Herr Peachum finner ut at Mackie har rømt, konfronterer han Brown og informerer ham om at han vil slippe løs alle sine tiggere under dronning Victorias kroningsparade og ødelegger hele seremonien og at dette kommer til å koste Brown jobben hans.

Tredje akt

Jenny ankommer Peachums butikk for å kreve pengene de skylder henne for å ha angitt Mackie, men fru Peachum nekter å betale. Jenny avslører derfor Mackies nye gjemmeded. Brown ankommer også butikken, fast bestemt på å arrestere Peachum og tiggere, og blir forferdet når han får vite at tiggere er allerede på plass under paraden og at kun Herr Peachum kan stoppe dem. For å blidgjøre Peachum er Browns eneste alternativet å arrestere Mackie og få ham henrettet.

I neste scene er Mackie igjen tilbake i fengselet, og prøver desperat å få tak i nok penger slik at han slipper ut igjen og slipper hending. Men verken Polly eller gjengmedlemmene kan skaffe noen penger, og Mackie forbereder seg på å dø. Så snur alt plutselig: En budbringer kommer ridende og kunngjør at Macheath har blitt benådet av selveste dronningen, samt at han får pensjon og et slott i gave av henne. Stykket slutter med en bønn om at urett ikke må straffes for hardt.

DE UTVALGTE SANGENE

SJØRØVAR-JENNY

Mine herrar, de ser meg stå her og vaske glas,
og reie seng for skarv og stakkar.
Og eg takkar fint for penningen de gir meg her i kveld,
og de ser mine filler og mitt lurvete hotell,
og de veit ikkje med kven de snakkar.
Men ein kveld som denne stig eit skrik opp frå hamna,
og folk spør: kva er dette for eit skrik?
Og dei ser meg stå og smile her ved balja
og dei spør: Kvifor smiler ho vel slik?
Og eit skip med sju storsegl
og femti kanonar
har nett lagt til lands.

Og dei seier: Mitt barn, gå, og vask dine glas,
her har du ein penny, sjå her.
Og eg tar imot med takk og reier senga igjen –
men i natt blir det ingen som skal sove i den –
og dei anar enno ikkje kven eg er.
Men ein kveld som denne blir det bråk nedpå hamna,
og dei spør: Kva er det no som skjer?
Og dei ser meg stå og smile bak gardinet,
og dei seier: nei så djevelsk ho ler?
Og eit skip med sju storsegl
og med femti kanonar
skyt byen i brann.

Minne herrar, da trur eg de får latteren i halsen,
for da rasar kvar einaste mur,

og byen blir jamna med jorda på ein kveld.
Berre eitt hus står att: eit lurvete hotell,
og dei spør: kven er det som der bur?
Og heile natta er det larm og uro rundt hotellet,
og dei spør: kvifor vart hotellet spart?
Og dei ser meg komme ut ei dør ved daggry,
og dei seier: *ho* budde der, så klart!
Og eit skip med sju storsegl
og med femti kanonar
heisar flagget til topps.

Og ved middagstid går det hundre mann i land.
På lur i skuggen stiller dei seg alle,
og fangar kvar som kjem ut av kvar einaste dør,
og bind dei og førar dei til meg og spør:
Kvens hovud ønskjer du vi skal la falle?
Og den middagstimen blir det stilt nedpå hamna.
Når dei spør kven som no skal døy,
vil de høyre at mitt svar vil vere: ALLE.
Og når hovudet dett, seier eg: Hoppla`!
Og eit skip med sju storsegl
og med femti kanonar
fer av landet med meg.

Bertolt Brecht

(Gjendiktet av Haldis Moren Vesaas)

BARBARA-SONGEN

Eg tenkte da enno eg uskyldig var
å ja like uskyldig som du er –
at kanskje kjem til meg ein friar ein gong,
og da må eg vita kva eg gjer.
Og om han pengar har
og er han fint kledd
og har snipp som til kvardags er rein
og er galant imot damer, da er saka grei.
Da svarar eg han: NEI.
Da kan ein gå med høglyft panne
og sjølv velje veg og lei.

Sikkert lyser månen nattestid,
sikkert vil snart skuta løyse seg og gli
ut frå hamna, trygg og brei.
Og da kan ein ikkje berre gå til køys,
nei, da må ein vere kald og hard,
og da har ein berre eitt svar,
og dette svaret, det er NEI.

Den første som kom var ein mann ifrå Kent.
Han var høvisk og skikkeleg.
Den andre han hadde tre skuter på hamna,
og den tredje var vill etter meg.
Og da dei hadde pengar / og var fint kledde
og med snipp som til kvardags var rein
og var galante mot damer, da var saka grei,
da svara eg dei: NEI.
Da kunne eg gå med høglyft panne
og sjølv velje veg og lei.

Sikkert lyser månen (osv.)

Men så ein dag – og den dagen var blå –
kom ein mann hit som slett ikkje bad.
Han hengde frå seg hatten på ein knagg i mitt rom
og eg visste ikkje meir kva eg sa.
Og da han var pengelaus
og ikkje var fint kledd
og med snipp som til søndags ikkje var rein,
og var ugalant mot dame, da var saka grei,
til han sa eg ikkje NEI.
Da gjekk eg ikkje meir med høglyft panne
og eg miste veg og lei.

Akk, da skein vel månen nattestid.
Men skuta kunne ikkje lenger gjerast fri,
og alt var berre som det måtte bli.
Ja, da måtte eg berre gå til køys,
for da var eg ikkje lenger kald og hard
og fann berre eit einaste svar,
og det svaret var ikkje NEI.

Bertolt Brecht

(Gjendiktet av Haldis Moren Vesaas)

BALLADEN OM DET SEKSUELLE SLAVERI

At ein slik satan her på jord får vandre!
Ein slaktar er han – kalvar er vi andre.
Ein hallik som så menn har store renter.
Kven feller han som feller andre? - JENTER.
Frivillig eller tvinga står han i.
Det er det seksuelle slaveri.
Han spottar Bibelen og spottar sømd og tukt.
Han ser seg sjølv som fullblods egoist.
Ser han ei kvinne tar han henne, først som sist,
hiv henne vekk når ho er brukt,
og finn seg straks ei ny til lyst og glede,
og rosar dagen først når sola er nede.

Så mang ein mann som aktas høgt av alle
har titt på grunn av hor i vanry falle
og kom seg aldri opp meir, kva han gjorde,
og ho som gravla han, kva var ho? – HORE.
Frivillig eller tvinga står han i.
Det er det seksuelle slaveri.
Han held seg til sin Bibel og til sømd og tukt.
Han blir ein kristen. Han blir anarkist.
Han drikk tynn te og gumlar brød og frukt.
I dagslys er han idealist,
men kvelden finn han att med buksa nede.
Da nyt han atter si private glede.

No står han under galgen, så å seie.
Kalk til hans grav er innkjøpt allereie.
Med strikken kring sin hals står han og tenkjer
på eitt: på horene som blir hans ENKJER.
Sjølv under galgen stod han gjerne i.

Det er det seksuelle slaveri.

Sjå, ho som selde han med hud og hår,
står der med judaslønna i si hand,
og eg trur visst at han til slutt forstår
at han i hennar høl sitt gravhøl fann.
Han rasar no, men før enn sol er nede,
nyt han visst atter si private glede.

Bertolt Brecht

(Gjendiktet av Haldis Moren Vesaas)

HALLIK-BALLADEN

MACHEATH:

I tid som er for lenge sidan slutt

levde vi fredfullt saman, ho og eg.

Eg brukte hovudet og ho sin kropp.

Eg verna henne, og ho forsørgde meg.

Det kan gå annleis, men slik går det òg.

Og når ein friar kom til senga der vi låg,

gav eg galant min plass og tok ein tår.

Og når han gjorde opp, sa eg: ”Min venn,

når De på nytt blir kåt, så kom igjen!”

Slik levde vi det heile halve år

i det bordellet som var heimen vår.

BULE-JENNY:

I tid som er for lenge sidan slutt

var han den aller beste vennen min.

Og var vi blakke, plystra han og sa:

”Come on, eg går og stampar serken din.

Ein serk er bra, men utan går det òg.”

Da vart eg sinna, som ein sjølvsagt kunne vente.

Eg heldt på serken min og skreik og grein og

skjente,

men fekk meg ein på tygga så det song –

han visste at det var just det eg trong.

Det var så fint, det heile halve år,

i det bordellet som var heimen vår.

BÅE:

I tid som er for lenge sidan slutt –

MACHEATH:

Då einast om dagen vi saman låg –

JENNY:

Ja, for om natta passa du din jobb.

MACHEATH:

Men knulle kan ein da om dagen òg.

MACHEATH:

Det får vi ta slik som det høver seg.

BULE-JENNY:

Eg kom på tjukken snart på grunn av deg.

MACHEATH:

Da låg eg underst, og du låg oppå meg.

BULE-JENNY:

Ja, for å skåne ungen, det gjekk greitt.

MACHEATH:

Men ungen daua lell, han, som du veit.

BÅE:

Da var det òg snart slutt, det halve år,

JENNY:

i det bordellet son var heimen vår.

Bertolt Brecht

(Gjendiktet av Haldis Moren Vesaas)

SALOMO-SONGEN

De såg den vise Salomo,
kva lagnad han har møtt.
For han var kvar ei gåte klar,
han forbanna den dagen da han vart født
og såg at allting fåfengt var.
Kor stor og vis var Salomo!
Men sjå, ei stund før soleglad
såg alle klart kor høg ein pris
han gav for all visdommen, så det er bra
for deg som du slepp å bli så vis.

De såg den fagre Kleopatra,
kor høgt ho dreiv sitt spel.
To keisarar og ho dreiv hor,
og ho hora òg dermed seg sjøl i hel,
og visna vekk og vart til jord.
Kor stort og rikt var Babylon!
Men sjå, ei stund før soleglad
såg alle klart at venleik kan
bli kjøpt for dyrt, så derfor er det bra
om folk deg mindre vakker fann.

De såg den djerne Cæsar òg,
korleis det gjekk med han.
Han stod som gud i glans og prakt,
men så stupte han hastig for mordarhand
–og det på den høgste toppen av si makt.
Da skreik han: ”Brutus, min son, du òg!”
Og sjå, ei stund før soleglad
såg alle klart at djervskap fort
kan føre til fall, så det er bra

for deg om ditt mot er mindre stort.

Og no, no ser De herr Macheath.

I eit hår heng no hans liv.

Så lenge han røva med forstand

og brukte vettugt sin kvasse kniv

var han blant sine ein mektig mann.

Men hjartet hans vart sett i brann.

Og sjå, ei stund før soleglad

såg alle klart at elskhug brått

kan føre oss til fall, så det er bra

for deg om du elskar mindre heitt.

Bertolt Brecht

(Gjendiktet av Haldis Moren Vesaas)